الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الفلسفة الموسومة بـ :

الهرمنيوطيقا و الوعي الفني في الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر

مشروع الثقافة و فلسفة الجمال

إعداد الطالب:
روابحي محمد

تحت إشراف :
أ.د : بهادي منير

لجنة المناقشة 2013/10/20

أ.د سواريت بن عمر	رئيسا	جامعة وهران
أ.د بهادي منير	مقرار	جامعة وهران
د. عيساني محمد	مناقشا	جامعة تسمسيلت
د. براهيم أحمد	مناقشا	جامعة مستغانم

الموسم الجامعي : 2012- 2013 م
1434-1435هـ

الإهـــــــــداء

أُهدي هذا العمل إلى كل من يعمل في صمت مُتطلعًا إلى غد مشرق.......

تتحقق فيه آمال الأُمة العربية الإسلامية في التقدم والنهوض.

إلى الذين لا يسأمون أن يرفعوا اللبنة فوق اللبنة ليس لبناء جدار عازل بل لتشييد شرفة لنطل من عليائها على ماضينا السحيق ونستشرف من عليها معالم مستقبلنا...

وأخيراً إلى من كان صدره رحباً.. لعزلتي ووحدتي مع البحث.. إلى أسرتي..

أهدي إلى أولئك جميعاً هذا العمل.

شكر و تقدير

الشكر الجزيل والموصول والموفور

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

مقـــدمـــة

الإهـــــــــداء

أُهدي هذا العمل إلى كل من يعمل في صمت مُتطلعًا إلى غد مشرق.......

تتحقق فيه آمال الأُمة العربية الإسلامية في التقدم والنهوض.

إلى الذين لا يسأمون أن يرفعوا اللبنة فوق اللبنة ليس لبناء جدار عازل بل لتشييد شرفة لنطل من عليائها على ماضينا السحيق ونستشرف من عليها معالم مستقبلنا...

وأخيراً إلى من كان صدره رحباً.. لعزلتي ووحدتي مع البحث.. إلى أسرتي..

أهدي إلى أولئك جميعاً هذا العمل.

شكر و تقدير

الشكر الجزيل والموصول والموفور

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

مقـــدمــــة

شهد العالم في القرن العشرين عدة تحولات علمية وإقتصادية وسياسية وإجتماعية ، كان لها انعكاس جذري على الحياة الإنسانية عامة و على المنحى الفني خاصة، فهذا التطوّر السريع والمتقلّب الذي ضرب العالم في القرن العشرين كان له صدى على مجال الفنون حيث ولدت اتجاهات وتيّارات كان لها تأثير كبير على تاريخ الفن المعاصر. وقد برزت هذه التيّارات بوضوح وتنوّع شديدين خاصة في القرن العشرين. ولفهم المعاصرة في الفن علينا الرجوع إلى فن الحداثة حيث مثلت الحداثة ثورة على الفن الكلاسيكي بما تحويه من مواضيع وتقنيات جديدة ومختلفة. ومن أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب وصاية فنانين نظراء عليه، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصادياً، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان، فظهرت العديد من المدارس الفنيّة المختلفة مثل الانطباعية، الوحشية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، التكعيبية وفن التجريد... لكن مع بداية الستينات من القرن العشرين شهد العالم الفني ثورة جديدة مع كل التراكمات الثقافية والفكرية التي ساعدت الفنان على ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عن رؤاه الفنية والتشكيلية، فظهرت فنون جديدة ، كفن الأداء، وفن الفيديو وفن الجسد... كحركات فنية تعبّر عن قضايا الإنسان المعاصر خاصة في أوروبا وأمريكا واليابان، حيث أصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحوّل إلى منشط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنسبة إليهم، هو فكرة العمل الفني وليس العمل بحد ذاته.

و يعد الفن من أهم الوسائل التي يتم بها ترسيخ التقارب بين الشعوب المختلفة وإزالة الفوارق الدينية والعرقية بينهم، ونشر الثقافة العالمية القائمة على إلغاء بقية الثقافات، وذلك لما يحصل في الفنون من اندماج وتقارب فكري ونفسي وجسدي دون غيرها من الوسائل تقول د. سهير القلماوي: "إن شعوب الأرض لا يمكن أن تلتقي التقاء أحرّ وأعمق من التفافها حول الفنون الشعبية، إن الالتقاء حول العلم التقاء محكماً ولكنه لا يقرب ولا

يوحّد؛ لأنه التقاء عقلي وقد تنجم عنه آثاره في الحياة اليومية ولكن هذه الآثار ما لم تترجم فنا لا يمكن أن تكون محل التقاء مقربا أو موحدا بين الشعوب "[1].

حتى عهد قريب، كان الفكر الجمالي معنياً بممارسة الحق في النقد وإطلاق الأحكام، و إثارة أسئلة تبدأ من العمل الفني إلى حيث تمضي في اتجاه التاريخ والعالم والإنسان. لكن هذا الفكر، اليوم، أصبح يواجه إشكالية قد تؤدّي إلى انتزاع الاهتمام منه، جرّاء إهماله الإجابة عما يستطيع فعله في مواجهة عصر يحاول إخضاع الفن كما الثقافة إلى هيمنة العولمة، وتخصصات التقنية، والصناعة الثقافية المستدلة بتوجهات تسعى لمحو التمايز والفرادة والانتقاء، بفعل طبيعتها الإشهارية الشرهة، القائمة على مبدأ الخدمات والاستهلاك.

يصف عدد من المفكرين أن ما يشهده الفكر الجمالي أشبه ما يكون بأزمة تشريع[2]، حيث ثمة هاجس من الانفصال يعيشه هذا الفكر لجهة التحولات التي ترسم الخريطة الجمالية المعاصرة الآن. فيما تظهر أسئلة أخرى مجاورة، ولّدها عصر تجاوز حالة التمايز، والقبول بجميع الأشكال والممارسات الفنية، في وقت نجد فقراً في تفسير ما هو محسوس بالقدر الكافي، وفجوة آخذة في الإتساع، من جراء عدم تثمين ما هو متحقق من فن اليوم، من قبل طرف الفكر الجمالي. كأن الجمالية ذاتها باتت من دون مرجعيات تثبّتها إلا من إرث منظومتها التفسيرية وأحكامها اليقينية السابقة. لذا نجد فرانسوا ليوتار[3] (Jean-Francois Lyotard) يتحدث عن التجربة الفنية وفعلها فيقول "في الفن يمكن أن تكون التجربة شديدة ومؤثرة جداً، نعم شديدة، والفن المهم الباقي هو الفن ذو الطابع الكوني لأنة يكسر كل الحواجز وكل الحدود. هذا يجعل من هذه التجربة مؤلمة في البداية لكن هي تجربة مفرحة أيضا لأنها مليئة بالحياة . بدرجة قصوى"[4]. ومن منطلق هذه الإشكاليات تتبلور لدينا عدة تساؤلات لا نجد لها جوابا : هل نحن نفهم ما يريد إيصاله لنا الفن المعاصر؟ وهل هو يقول شيئا؟ بينما يزداد شعورنا بأن كل

[1] - إبراهيم وفاء : دراسات في علم الجمال و الفن ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، 2000 ص : 119

[2]- المصدر نفسه، ص 41.

[3] - فيلسوف فرنسي 1924-1998

[4] - المصدر السابق ذكره، ص : 121

أثر للمعنى قد إمحى و أن صوت الشعر يبدو و كأنه قد لجأ إلى همس مشفر بالكاد نسمعه ، وأن الصورة بما يحيط بها من إطار تتزين أكثر فأكثر بتجريد يصعب إختراقه. هل سقط فن اليوم في هاوية الإغتراب والإغراء الذي يفوح من الشكل ويوشك أن يختزل خبرتنا بالجميل إلى مجرد خبرة جمالية خالصة؟.

تلك هي المعضلة التي شكلت المنطلقات الكبرى للتجربة الجمالية المعاصرة و الهاجس الذي ظل يلاحق المفكرين على مدى نصف قرن من الزمن. حيث سعوا إلى مواجهة هذا الإغتراب و التجريد الذي أثارته التحولات الجذرية التى عرفتها التعبيرات الفنية منذ الأزمنة الحديثة، و التى تزداد حدتها يوما بعد يوم، إلى إستجلاء معنى هذه الظاهرة و الكشف عن أسبابها الحقيقية، و مجاوزتها في نهاية المطاف. فقد تبين أن هذا الإغتراب الذي يعاني منه الوعي المعاصر نتيجة طبيعية لهيمنة إسمية العلم الحديث و تغلغل المنهج العلمي في نظرتنا للعالم، حتى ذلك النوع من التجربة التي نحياها بوصفنا أفرادًا تاريخيين.

وفي هذا السياق حاولت الحركة النقدية الفلسفية المعاصرة الجادة معالجة هذه الأزمة الإستطيقية، بإعادة قراءة النتاج الفني قراءة هرمينوطيقية، تقربنا من فهم الحقيقة الفنية. فإغتراب الوعي الجمالي كما يسميه جادامير[1] (Hans-Georg.Gadamer) هو الذي حال ويحول بيننا وبين فهم نصوصنا الفنية و الأدبية الماضية، مما سبب قطيعة معرفية حضارية وجمالية مع الذوق المعاصر، فالهرمينوطيقا تسعى إلى السمو بالعمل الإبداعي الأصيل عن القراءة السطحية المنعزلة أو المبسطة وتعمل على فتح النص من أجل تحقيق قراءات بعدد قرائه الجادين، من هنا تتجلى العلاقة الحميمة مابين الهرمينوطيقا والتلقي ، ذلك أن التأويل لايتأتّى إلا للقراءة المعمقة من قبل متلقٍ قادر على الدخول في حوار جدلي مع النص لإثارته وإستنطاقه ، وإبداء ما يقوله النص له ، والهرمنيوطيقا المعاصرة لاتعني بمادة الفن – أنغاما وألوانا وحجارة –[2] ولكنها تعني بها الحقيقة الوجودية ، أي المعاني

[1] – فيلسوف ألماني 1900-2001، تلميذ هيجر وعرف بما سمي بالهرمنيوطيقا الفلسفية

[2] – ماهر عبد المحسن : مفهوم الوعي الجمالي، في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.ص : 74

التي يشكلها الفنان في العمل الفني ، والتي تتغير وتتحول وتنصهر في الشكل ، وتصبح معطىً جديداً قابلا للمشاركة من قبل المتلقي الآخر ، و الرؤية الهرمنيوطقية المعاصرة للفن تؤكد أن العمل الفني لايمكن أن ينفصل عن عالمنا الذاتي لأننا حين نفهم العمل فإننا نستحضر خبراتنا الذاتية بكل تشكيلاتها التي بلورتها الحياة بواقعها وماضيها معا وأن هذا العمل الفني إنما يثير فينا معرفة هي ليست ملك العمل نفسه ولا هي كامنة في تجربتنا وحدها ، بل هي ناتج التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل ، وهذه المعرفة ما كانت لتكون لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل ، وهو الذي يتيح لنا فرصة لمشاركة المتلقي في عملية إنتاج المعنى.

وفي هذا الإطار حاولنا في هذه الدراسة الموسومة ب **الهرمنيوطيقا و الوعي الفني في الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر** توضيح المستوى و الموقع الذي إحتلته الهرمنيوطيقا في الفكر الفلسفي الجمالي المعاصر، كموضوع ملح لمواجهة إشكاليات المعاني، والغايات، وتعقد الحياة عموما؛ والتي أخذت بالتوسع حتى باتت تشتمل على مجمل ظواهر التاريخ ممكنة الفهم والمعقولية، لتحقق بذلك شموليتها وعالميتها، فهي منذ أن راجت في مراحل نشأتها الأولى بالصورة التي اقتضتها مقاصد النصوص، كالنصوص الدينية والفلسفية وغيرها، لم تحظ بالمكتسبات التي توافرت من خلال العلوم الإنسانية الحديثة والأنثروبولوجيا الفلسفية، بما وصلت إليه هذه العلوم من تحديدات وتحريات مهمة لإشكالية المعني المتعلق بالوجود الإنساني. و من جانب آخر محاولة تبيان المكانة التي يحتلها الفن في الهرمنيوطيقا اليوم، والكيفية التي تساعدنا فيها على فهم الفن، خصوصاً وأن الفن يشكل موضوعاً خصباً لها، بوصفه يمثل جانباً هاماً من جوانب النشاط التأويلي، ويمثل كذلك نموذجاً، يتحقق من خلاله مفهوم التواصل التاريخي، الذي يجعل التراث مألوفاً وحاضراً في عالمنا.

و يتمحور موضوع هذه الدراسة على الإشكالية التالية: ما هي المكانة التي يحتلها الفن داخل الهرمنيوطيقا المعاصرة؟ وكيف تُعيننا الهرمنيوطيقا على فهم الفن؟ وما هي نقطة التحول التي جاءت بها إزاء الأزمة المعرفية في

تاريخ الوعي الجمالي؟ أم أن الفن هو مجرد مادة خصبة لموضوع الهرمنيوطيقا فحسب، حاول المنظرين إليها تبرير أهميتها من خلاله فقط. خاصة بعد بروز النظرة النقدية التي ترى أن الهرمنيوطيقا مجرد تيار يتعامل مع جانب ضيق من جوانب الوجود، وهو الجانب اللغوي ؟.

لم يكن إختيار موضوع هذه الدراسة بدافع من الإنحياز الأعمى للفكر الغربي، ولم يكن يحركه الاهتمام المتزايد بالقضايا والمسائل النظرية والنقد الغربيين على حساب الجهود التنظيرية العربية، وإنما كان إختياره قائماً على قناعتنا بضرورة المساهمة في مد جسر التواصل والتحاور المعرفي الذي يمنح القارئ والباحث العربي إمكانية الإطلاع على النتاجات الفكرية الناجمة عن الحركة الغنية للفكر الفلسفي والتنظيري والنقدي في الساحة الثقافية الغربية و الألمانية على الخصوص، وهو موضوع نعتقد أنه على أهمية قصوى بالنسبة للثقافة العربية في إنفتاحها على ثقافة الغرب. ذلك أن تيارات الفكر الغربي و إن كانت معروفة بدرجات متفاوتة عند المثقف العربي، إلا أن تيار الهرمنيوطيقا الفلسفية هو أقل هذه التيارات حظا من تلك المعرفة. زيادة على ذلك فإن هذا الموضوع يكتسي أهمية من خلال الطريقة المتميزة التي قدم بها الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر العلاقة بين الفن و الهرمنيوطيقا و الإضافة التي قدمها للفن.لذلك نظن أن بحثنا هذا سيمد المهتمين بموضوع الهرمينوطيقا و الفن بمدخل جيد، فيكسبهم بذلك مخزوناً معرفياً جديداً يسمح لهم بأن ينظروا بعين الموضوعية إلى موروثهم المعرفي الخاص .

ولم تنعدم المكتبة العربية من دراسات لهذا الموضوع و لكنها تعد على الأصابع، نجد على سبيل المثال لا الحصر كتاب الدكتور ماهر عبد المحسن حسن بعنوان مفهوم الوعي الجمالي، في الهرمنيوطيقا الفلسفية، و نجد كذلك كتاب التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير للباحث الجزائري جمال معافة. كما أن هناك بحوث في دوريات و مجلات كالبحث الذي خصصته مجلة "**أوراق فلسفية**" **لهرمنيوطيقا** جادامير في عددها العاشر لسنة 2004، و مجلة "**الفلسفة و العصر**" في العدد الثالث و الرابع.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات و العوائق في هذه الدراسة المعروفة و المعتادة في بعض الأحيان، خاصة في مجال الدراسات المتعلقة بالفكر الغربي، نذكر منها إنعدام المصادر باللغة الأم بالنسبة للنصوص المراد دراستها.

و الإعتماد على الترجمة التي عادة ما تخل بالمعنى. بالأخص في الترجمة للعربية، فهناك مصطلحات لم نجد لها مايقابلها في اللغة العربية و يؤدي نفس المعنى المراد منها، مثل مصطلح الهرمنيوطيقا، حينها إرتأينا إلى إستعمال المصطلح كما هو و أحيانا إستعمال مصطلح التأويل و الذي لا يؤدي المعنى المطلوب بدقة.

و لمعالجة هذا الموضوع، و إنطلاقا من طبيعته و طبيعة الإشكالية المطروحة للدراسة والبحث تم توظّيف المنهج التحليلي، بهدف إجلاء أسس هذا الموضوع من خلال تحليل النصوص الأساسية حول موضوع هرمنيوطيقا الفن، والوقوف على أهم الأسس و القواعد التي تعطي حلا للإشكالية المطروحة، وتمكننا من تجاوزها. ولقد قسمنا هذا البحث حسب ما يتوافق مع ما هو مطروح من تصورات إلى مقدمة وأربعة فصول يتضمن كل واحد منها مباحث أساسية، و في النهاية كما هو معهود وضعنا خاتمة كانت محصلة نهائية لهذا البحث.

المقدمة إشتملت في الأساس على التعريف بالموضوع و مدى أهميته مع ذكر أهم الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع، كما إشتملت أيضا على الإشكالية الأساسية للبحث وما تفرع عنها من إشكاليات جزئية، وبالطبع الصعوبات و العوائق التى واجهتنى خلال إنجاز هذا العمل.

الفصل الأول المعنون ب : **قراءة كرونولوجية للمفاهيم و المصطلحات**، حاولنا وضع مقاربة لغوية و فلسفية للمصطلحات الجوهرية للموضوع المتمثلة في مصطلح الفن و الوعي و الوعي الفني، بالإضافة إلى مصطلحي الخطاب و الهرمنيوطيقا ، بالإضافة إلى ذلك إرتأينا إلى وضع قراءة تاريخية لتطور الوعي الفني و الهرمنيوطيقا. مع التركيز على مصطلح الهرمنيوطيقا و ذلك بإبراز أسس الإتجاه الهرمنيوطيقي و طبيعة العلاقة بين مهمة هذا المفهوم و المنهج.

أما الفصل الثاني جاء بعنوان : **الهرمنيوطيقا الفلسفية و قابلية الفن للتأويل،** تطرقت في مبحثه الأول إلى المرجعية الفكرية للهرمنيوطيقا الفلسفية المعاصرة، وقد كان تركيزنا على رؤيتين، رؤية ديلتاي و قبله شلاير ماخر. ثم تعرضت لتوضيح طبيعة العلاقة بين الفلسفة كمنهج وتيار و بين الفن أو بالمعنى الدقيق فعل فهم العمل الفني، وذلك وفق إطار جدلية التوافق و التعارض. و يعتبر هذا المبحث تمهيد للمبحث الذي يليه و المعنون ب: الفن و قابلية التأويل: بإعتبار فعل التأويل هو فعل فلسفي.

و الفصل الثالث الذي كان عنوانه **الفينومينولوجيا التأويلية و الفن،** حاولنا قراءة النص الفني قراءة فينومينولوجية تأويلية إنطلاقا من هرمنيوطيقا الفيلسوف هيدجر من خلال دراسة أهم مكونات التجربة الفنية عند هذا الفيلسوف.

أما الفصل الرابع المعنون ب : **نحو إعادة تأسيس وعي فني هرمينوطيقي،** يعتبر دراسة تحليلية لهرمنيوطيقا الفيلسوف غادامير ، حيث حرصت على تبيان المهمة التى تضطلع بها الهرمنيوطيقا الفلسفية، وهي تجاوز الإغتراب السائد في الأنظمة الإنسانية المعاصرة. و الكشف عن ذلك النوع من الحقيقة الذي يتجاوز العلم و متطلباته المنهجية، مع تبيان القرابة التي تجمع من جهة، بين خبرة الهرمنيوطيقا و خبرة الحقيقة بوصفها تكشفا للمحجوب، وبين خبرة الهرمنيوطيقا و خبرة الفن من جهة أخرى. فظاهرة الفن هي أكثر من مجرد ذوق أو ظاهرة جمالية، بل هي عالم يكشف لنا عن حقيقة نشارك فيها، و لايمكن إدراكها بمنأى عن الواقع و الحياة الإنسانية.

وفي المبحث الأخير من هذا الفصل قمت بتوضيح الكيفية التي تسعى من خلالها الهرمنيوطيقا إستيعاب الفن ، و تجاوزها لمشكلة إغتراب الوعي الجمالي، عبر إستعراض مرونة إستعارة اللعب و إمكانية إنطباقها على العمل الفني. فمفهوم اللعب بمثابة مفتاح يقود إلى التفسير الأنطولوجي للفن.

و إنتهت هذه الدراسة بخاتمة تعتبر بمثابة مقاربة ختامية تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها، بالإضافة إلى مناقشة إجمالية لنظرية الهرمنيوطيقا و الوعي الفني في الفلسفة الغربية المعاصرة.

الفصل الأول

قراءة كرونولوجية للمفاهيم و المصطلحات

المبحث الأول

ماهية الوعي بين المفهوم الفلسفي و الرؤية العلمية

لقد اعتبرت الفلسفة منذ القدم بأن الوعي هو الخاصية الجوهرية التي تميز الإنسان عن باقي الأشياء والكائنات الأخرى. فالوعي يصاحب كل أفعال الإنسان وأفكاره، وهذا ما يسمى بالوعي التلقائي. كما يرتبط الوعي بالشعور وبمجموع الأحاسيس التي تجري داخل الذات، وهذا ما يسمى بالوعي السيكولوجي. كما أن الوعي يتمظهر على مستوى الحياة العملية، فنتحدث عن وعي أخلاقي أو وعي سياسي مثلا. فللوعي عدة أشكال ومظاهر، غير أن الدراسات الفلسفية والنفسية وضعت الوعي موضع استشكال ونقد، واعتبرته غطاءا خارجيا لا يمثل سوى سطح الذات أو الجهاز النفسي، بينما يمثل اللاوعي الجزء العميق من الذات.

فما هو الوعي؟ وما علاقته باللاوعي؟ ومن منهما يتحكم أكثر في أفعال الإنسان وأفكاره؟ وهل يقدم لنا الوعي صورة حقيقية عن أنفسنا وعن الواقع؟

- **الوعي لغة** :

كلمةٌ تدلُّ على ضمِّ شيء. وفي قواميس اللغة العربية وَعَيْتُ العِلْمَ أعِيهِ وَعْياً. ووعَى الشيء والحديث يَعِيه وَعْياً وأَوْعاه: حَفِظَه وفَهِمَه وقَبِلَه، فهو واعٍ، وفلان أَوْعَى من فلان أَي أَحْفَظُ وأَفْهَمُ. وفي الحديث: نَضَّر الله امرأً سمع مَقالَتِي فوَعاها، فرُبَّ مُبَلَّغٍ أَوعى من سامِع. والوَعِيُّ الحافِظُ الكَيِّسُ الفَقِيه،وعليه لا وعي دون علم فكلما ازداد المرء علماً وفهماً ازداد وعياً.

والوعي كلمة تعبر عن حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك وعلى تواصل مباشر مع محيطه الخارجي عن طريق منافذ الوعي التي تتمثل عادة بحواس الإنسان الخمس ومن هذه الحالات نذكر:

– الْوَعَي – ْ وَعَي: الْوَعَي : الجلبَة والأَصوات[1] .

– الوَعْيُ – وَعْيُ : الوَعْيُ : الحفظ والتقدير .

– و الوَعْيُ الفهمُ وسلامةُ الإدراك .

– الوَعِيُّ – وَعِيُّ : الوَعِيُّ : الفقيهُ الحافظُ الكيِّسُ .

– وعي – وَعِيٌّ :

– " حَضَرَ الوَعِيُّ لِيُفَقِّهَ النَّاسَ " : الفَقِيهُ الْحَافِظُ .

–" رَجُلٌ وَعِيٌّ بِمَشَاكِلِ البِلاَدِ " : عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْهَا ، عَارِفٌ بِهَا وَبِأَسْبَابِهَا ، وَاعٍ [2].

والوَعْيُ في علم النفس شعورُ الكائنِ الحي بما في نفسه وما يحيط به .

– الوعي إصطلاحا :

لا يوجد تعريف إصطلاحي محدّد أو على الأقلّ متّفق عليه بين الأوساط الأكاديمية لتلك الحالة التي تتمثّل بحالة الوعي. و جميع التعريفات كانت و لازالت متوارثة من بحث لآخر بشكل متكرّر دون محاولة تفسيرها أو الوقوف عندها حتى تعرّف بشكل صحيح .

لذلك كانت و لازالت تعريفات ناقصة بلا جدوى ، كالتعريف الذي يقول "الوعي هو الإدراك" أو "الوعي هو صحوة الفكر أو العقل" . و يمكن أن تكون مجرّد تعريفات توصيفيّة مثل: " يتجسّد الوعي كأحاسيس أو أفكار أو شعور".

ونجد لالاند يميز في قاموسه التقني للمصطلحات الفلسفية بين مستويين:

– المستوى الأول نفسي: ويتضمن دلالات مختلفة، فالوعي هو حدس الفكر لحالاته وأفعاله،أي أنه يقع في أساس كل معرفة.كما يستعمل الوعي كذلك للدلالة على حالات الإحساس الأولى،والتي لا نميز فيها بين الذات

---

[1] – المعجم الوسيط

[2] – المعجم الغني

والموضوع المدرك،ويسمى هذا "وعيا تلقائيا la conscience spontané" وذلك لخلوه من الإنتباه والتركيز،ومن التفكير في الأفعال والتصرفات،على خلاف" الوعي التأملي la conscience réfléchie "الذي يتطلب من الإنسان عمليات ذهنية عليا كالإدراك والتذكر والحكم المنطقي..وفي هذا السياق نعرف بأن الإنسان ينتج معرفة من خلال إحساسه وإدراكه وتخيله..أي ينتج معرفة عن إرادة.ويدل الوعي أيضا على مجموع الظواهر النفسية الخاصة بفرد أو جماعة كقولنا"وعي الطفل" أو "وعي طبقة اجتماعية"[1].

– المستوى الثاني: أخلاقي،حيث يكون فيه الوعي خاصية للفكر الإنساني يصدر من خلالها أحكاما معيارية تلقائية ومباشرة لبعض الأفعال الفردية ولأفعال الغير.إنه هنا يقترن بالضمير،حيث يتم تحديد المواقف والحكم عليها معياريا أو قيميا،وذلك بإعطائها قيمة،ومن خلال هذا الوعي الأخلاقي يشعر الإنسان بمسؤوليته[2].

يمكن أن نستنتج مما سبق أن مفهوم الوعي متعدد الدلالات،كما أنه يقتضي استحضار التقابلات الآتية:

اليقظة، الغيبوبة، الإتباه، الغفلة، الإلتزام، الإستهتار، الذات، الآخر.كما أن مفهوم الوعي يؤدي إلى التفكير في القضايا المرتبطة به،كالوعي واللاوعي،الوعي والمسؤولية...وهذا ما سنتوقف عنده في حلقات قادمة.

وتختلف مدلولات الوعي، من مجال إلى آخر، فهناك من يقرنه باليقظة (في مقابل الغيبوبة أو النوم). وهناك من يقرنه بالشعور ويشير به إلى جميع العمليات السيكولوجية الشعورية. ويمكن أن نجمل الدلالة العامة للوعي فيما يلي: إنه ممارسة نشاط معين (فكري، تخيلي، يدوي) ووعينا في ذات الوقت بممارستنا له. ومن ثمة يمكن تصنيف الوعي إلى أصناف أربعة هي:

– **الوعي العفوي التلقائي**: وهو ذلك النوع من الوعي الذي يكون أساس قيامنا بنشاط معين، دون أن يتطلب منا مجهودا ذهنيا كبيرا، بحيث لا يمنعنا من مزاولة أنشطة ذهنية أخرى[3].

---

[1] – قاموس لالاند التقني للمصطلحات الفلسفية.

[2] – نفس المصدر.

[3] – محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثيلات الذهنية، بحث في فلسفة العقل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص 33.

- **الوعي التأملي**: وهو على عكس الأول يتطلب حضورا ذهنيا قويا، ويرتكز على قدرات عقلية عليا، كالذكاء، والإدراك، والذاكرة... ومن ثمة فإنه يمنعنا من أن نزاول أي نشاط آخر[1].

- **الوعي الحدسي**: وهو الوعي المباشر والفجائي الذي يجعلنا ندرك أشياء، أو علاقات، أو معرفة، دون أن نكون قادرين على الإتيان بأي استدلال[2].

- **الوعي المعياري الأخلاقي**: وهو الذي يجعلنا نصدر أحكام قيمة على الأشياء والسلوكات فنرفضها أو نقبلها، بناء على قناعات أخلاقية. وغالبا ما يرتبط هذا الوعي بمدى شعورنا بالمسؤولية تجاه أنفسنا والآخرين[3].

و على هذا الأساس نستنتج أن فالوعي هو إدراكنا للواقع و الأشياء، إذ بدونه يستحيل معرفة أي شيء. لذلك يمكن وصف الوعي بأنه " الحدس الحاصل للفكر بخصوص حالاته و أفعاله"[4]. فهو بمثابة "النور" الذي يكشف للذات عن بواطنها.أما اللاوعي فهو يدل إلى حد ما على مقابل الوعي. و هنا يمكن الحديث عن اللاشعور باعتبار السلوك اللاواعي أو الذي يصبح "واقعة نفسية.

- المفهوم العلمي :

يتحدد الوعي في المقاربة العلمية بكونه نشاطا عقليا يرتد إلى النشاط العصبي للخلايا الدماغية. فسواء كان هذا النشاط العقلي تفكيرا أو انفعالا أو شعورا أو وعيا بالذات فهو في آخر المطاف نشاط عصبي مشروط فيزيولوجي وهذا ما يتأكد من خلال الوظيفة التمثلية للعقل في علاقته مع الأشياء الخارجية. كما يتأكد أيضا من خلال الطابع المادي للصور العقلية من منطلق أن هذه بمثابة نتائج أو مفعولات للعمل الدينامي المتعلق بالخلايا

[1] - المصدر نفسه ، ص 34.
[2] - المصدر نفسه ، ص 35.
[3] - المصدر نفسه ، ص 35.
[4] - تشارلز فيرست: الدماغ و الفكر، ترجمة محمود سيد رصاص، دار المعرفة دمشق، الطبعة الأولى، 1987، ص 41.

والسيالات العصبية.[1] بمعنى هو ناتج أساسي من الأحاسيس الخارجية المستمدّة من البيئة ، فالحواس تنقل المعلومات الحسّية إلى جذع الدماغ ، و خاصة التشكّل الشبكي RETICULAR FORMATION ، و الذي بدوره ينقل و يوزّع هذه المعلومات إلى المناطق المختصّة في القشرة الدماغية و التي تغذّي بدورها ، و بشكل ارتجاعي ، التشكّل الشبكي الذي يعمل على نقل ردود الأفعال إلى الأعضاء الحركية للتعامل مع المستجدّات البيئية . هذا هو التفسير العلمي لعملية أو ظاهرة "الوعي" [2] .

إلا أن ما يمكن ملاحظته على هذا التحديد العلمي هو عدم تمييزه بين الإدراك الحسي الذي يكون مرتبطا بمقولتي المؤثر والاستجابة، بمعنى أنه يظهر في شكل ردود وأفعال أو انفعالات مباشرة وبين الوعي باعتباره نشاطا منعكسا يتمثل في تلك المعرفة التي تتحصل لدى الإنسان بصدد أفعاله وأحاسيسه مما يعني أن هذه الأفعال والأحاسيس ليست مجرد إدراكات حسية مباشرة .

إذا كان التحديد العلمي للوعي ينحصر في البعد الفيزيولوجي الذي يغدو معه الوعي مجرد نشاط عقلي متعلق بالوظائف العصبية للدماغ فإن البعد الإشكالي لهذا المفهوم لن يظهر سوى مع المقاربة الفلسفية حيث يصير الوعي مؤسسا للوجود البشري ذاته فهو جوهر الإنسان وقوام علاقته مع العالم. وبالرغم مما يتعلق بهذا الوعي من محدودية تظهر تارة في إبراز الثقل السيكولوجي للاوعي، وبإبراز التحريف أو التزييف الذي يلحقه تحت معقول الإيديولوجيا تارة أخرى[3]، فإن ذاتية الإنسان كذات فاعلة من شأنها أن تنفلت من كل احتواء وأن تتجاوز كل محدودية، طالما أنه بالوعي ذاته يتحصل الوعي بشروط إمكان هذه الذات وفاعليتها.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 52.

[2] - المصدر نفسه، ص 125.

[3] - المصدر السابق ذكره، ص 94.

– ماهية الوعي فلسفيا :

– ديكارت و رؤية تمثيل الذات لنفسها:

يرى ديكارت أن الشك هو السبيل الوحيد إلى اليقين، فهو الذي يجعلنا نحيط بذواتنا. هكذا شك ديكارت في كل شيء بما في ذلك وجوده. فلم يستطع أن يقول إن الجسم والنفس من خواص نفسه. لكن تأكد له بوضوح أنه لا يستطيع أن يشك في أنه يفكر، حيث أن التفكير هو الخاصية الوحيدة التي لازمت الذات منذ البداية (بداية الشك). فانطلاقا من التفكير يمكن أن ندرك بصفة حدسية وجود الذات ؛ هكذا استطاع ديكارت أن يقول : "أنا أفكر إذن أنا موجود". فالذات والتفكير متلازمان، فحينما تتوقف الذات عن التفكير تنقطع عن الوجود.

– الوعي انفتاح على العالم وعلى الآخرين :

إن كانط يميز بين الوعي بالذات و الوعي بالمعرفة. فهو يرى أن وعي الذات لنفسها كوجود أخلاقي لا يعني بالضرورة وعينا المطلق للأشياء؛ لأننا نجهل النومينات (الأشياء في ذاتها)، ومن ثمة يظل وعينا بالأشياء وعيا نسبيا[1].

– الوعي بما هو تفكير في الذات:

يرى هيجل(Hegel) أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يعي ذاته، باعتباره يوجد كما توجد أشياء الطبيعة، وباعتباره موجودا لذاته. أما الأشياء الأخرى فإنها لا توجد إلا بكيفية واحدة. وعلى هذا الأساس يجب على الإنسان أن يعيش بوصفه موجودا لذاته ذلك "لأنه مدفوع إلى أن يجد ذاته ويتعرف عليها فيما يلقاه مباشرة ويعرض عليه من خارج." [2](هيغل)، وهو يستطيع ذلك حينما يسقط ذاته وتمثلاته على الأشياء الخارجية. فالإنسان يعمل دائما على تغيير الأشياء الخارجية لأنه يريد أن يرى ذاته تتحقق بشكل موضوعي.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 96.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

- نظرية الوعي عند هسرل :

تقوم نظرية الوعي عند هسرل "E. Husserl"[1] على الابتعاد عن التجريبية والروح السيكولوجية التي تفسر الأحداث التاريخية، وتتوقف عند العمليات العقلية، لتكشف مركبات الوعي ذاته، والظواهر نفسها. و يعتبر أن المعنى يسبق اللغة، وهي نشاط ثانوي يسمي المعاني التي بحوزتنا. وهكذا كانت نظرة هوسرل للوعي ماهوية تعتبر أن العالم ليس سوى شيء يمكن إذابته وتحويله إلى صورة ذهنية. تخيل هسرل موقعاً متسيداً للذات المبهمة، التي تطبع صورها على العالم. ورجح كفة الذات على حضور العالم. و قد وصفت هذه النظرية، من طرف خصوم هسرل، بكونها شكلا من أشكال الوعي البورجوازي. و يرى أن الوعي دائما قصدي (= وعي بشيء ما). فقد يكون الوعي تخيلا، أو تذكرا، أو تفكيرا منطقيا... إلا أنه يتجه دائما صوب الشيء المفكر فيه. ومن ثمة فإن الوعي بالذات هو انفتاح على الذات من خلال قصدية معينة، والوعي بالعالم هو وعي قصدي للعالم[2].

- حدود الوعي عند ميرلوبنتي :

يرى موريس ميرلوبونتيي"Merleau-Ponty"[3] أنه يجب الإنتقال من فينومينولوجيا الإدراك الحسي للوصول إلى فينومينولوجيا الوعي و الخبرة، لأجل الكشف عن الطابع المفتوح للخبرة البشرية بصفة عامة. و يقصد بالإدراك الحسي تلك العودة إلى الأشياء و الرجوع إلى المعرفة الأولية عن كل علم من أجل الوصف وليس من أجل التركيب. و يتساءل : هل تعني العالم الخارجي؟ ويقول إن العالم ليس بمثابة الموضوع الذي يمثل أمام الذات الواعية، إن هذه الذات ليست لها القدرة على تملكه. و لكنه الوسط الطبيعي أو المجال الأولي الذي تتحقق فيه إدراكاتنا الحسية لعالم و جل أفكارنا. إن الوعي الإنساني حسب ميرلوبونتي يدخل في علاقة مشاركة مع العالم

[1] - إدموند هوسرل (8 أبريل 1859 - 26 أبريل 1938) فيلسوف ألماني و مؤسس مذهب الفينومينولوجيا.

[2] - تشارلز فيرست: الدماغ و الفكر، ترجمة محمود سيد رصاص، ص 122.

[3] - فيلسوف ومفكر فرنسي خضع لعدة مؤثرات في بنية إنتماءاته الفكرية، فقد تأثر بفينومينولوجيا هوسرل ووجودية سارتر، و بالنظرية الجشتالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية، ومن الصعب تحديد إلى أي المذاهب الفلسفية ينتمي ميرلوبونتي؛ إلا أن معظم النقاد يميلون إلى عدّه فينومينولوجياً بالدرجة الأولى على الرغم من أنه قد خالف هوسرل في بعض الآراء الأساسية.

الخارجي، فيه تتحقق الإدراكات الحسية التي يمكن اعتبارها شرط أساسي لقيام الوعي بهذا العالم. و يقول بأن الوعي هو الذي يمنح للعالم معاينته التي يتجلى بها: إن "العالم كما هو في ذاته، فإن كل اتجاهاته وحركاته نسبية، الشيء الذي يعني أنه لا وجود لها فيه"[1]. فالذات الواعية لا تستطيع – هي كذلك – أن تتمثل وعيها إلا بإسقاطها له في العالم، ومن ثمة فإن هناك علاقة جدلية بين الذات والعالم: فبدون الذات يصبح العالم بدون أبعاد ولا جهات، وبدون العالم لا تستطيع الذات أن تتمثل نفسها كوجود متعال عن العالم. هكذا نتمكن من القول بأن الإنسان لا يستطيع أن يتمثل نفسه في غياب العالم دون أن يسقط في "مذهب الأنا وحدي[2] **Solipsisme**".

- دور الآخر في الوعي بالذات :

يرى سارتر " Jean-Paul Sarter"[3] أن الآخر هو الذي يجعلني أعي ذاتي، فأنا حين أكون لوحدي أحيى ذاتي ولا أفكر فيها، لكن بمجرد أن أرفع بصري فأرى الآخر ينظر إلي أخجل من نفسي، لأنني أصبحت أنظر إلى نفسي بنظرة الآخر إلي. فنظرة الآخر إذن هي التي تجعلني أعي ذاتي كشيء خارج عني. فالآخر هو الوسيط الذي يجعلني أموضع ذاتي. هكذا يكون الآخر الوجود الأساسي الذي يجعلني أجعل من ذاتي موضوعا للوعي. بعد أن تعرفنا عن العلاقة الواعية التي يمكن أن تكون بين الذات ونفسها، وبين الذات والعالم والآخرين[4].

---

[1] – محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية،ص 5.
[2] – المرجع نفسه، ص 5.
[3] – جان بول سارتر (1905– 1980) ،فيلسوف وروائي ومؤلف مسرحي فرنسي أرسى دعائم الفلسفه الوجوديه.
[4] – المرجع السابق ذكره، ص 12.

- **الرؤية الإجتماعية للوعي** :

كثيرا ما ننسى أن معالجة الفلاسفة والمفكرين لإشكالية الوعي ترتبط بلحظات تاريخية تنعكس فيها هموم ودرجات المعرفة البشرية، ومن هذا المنطلق تختلف تمثلاتهم لحدود الوعي. ومن هذا المنطلق نجد ماركس "Karl Max"[1] يعتبر الوعي هو ذلك البناء الفوقي الذي تتجلى فيه جميع الأنشطة الإنسانية، ويرى أنه لا نستطيع إطلاقا أن نتمثل الوعي في معزل عن الأوضاع الاجتماعية وبالتالي علاقات الإنتاج. فالناس يدخلون في علاقات إنتاج معينة خارجة عن إرادتهم، تولد عندهم درجات متنوعة من الوعي. ومن هذا المنطلق يقول ماركس "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، وإنما وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم" [2]. إلا أن ماركس لا يعتبر الوعي انعكاسا سلبيا للواقع، لأنه يؤمن بوجود علاقة جدلية فيما بينهما: فالوعي يمكنه أن يؤثر في الواقع ؛ فإما أن يساهم في تغيير الواقع (الوعي الصحيح)، وإما أن يساهم في تكريسه (الوعي الزائف)

- **قيمة ومدلول الوعي عند نيتشه** (Nietzsche) :

يرى نيتشه أنه بالإمكان أن يعيش الإنسان حياته في استقلال عن الوعي تماما. لما كانت الحياة البشرية معرضة للهلاك بوصفها حياة يؤطرها الصراع من أجل البقاء اضطر الإنسان أن يعبر عن نفسه في كلمات، ومن ثمة يكون نمو اللغة ونمو الوعي متلازمين. هكذا اختلق الإنسان لنفسه أوهاما أصبحت تؤطر حياته وأضفى عليها صبغة حقائق تقنن واقعه (كالواجب والمسؤولية، والحرية ...إلخ). فالحقائق في العمق ليست إلا أوهاما منسية[3].

[1] - كارل ماركس (5 مايو 1818 إلى 14 مارس 1883). كان فيلسوفًا ألمانيًا، يهودي الأصل، سياسي، وصحفي ،ومنظّر اجتماعي. قام بتأليف العديد من المؤلفات الا ان نظريته المتعلقة بالرأسمالية وتعارضها مع مبدأ اجور العمال هو ما أكسبه شهرة عالمية. لذلك يعتبر مؤسس الفلسفة الماركسية، ويعتبر مع صديقه فريدريك إنجلز المنظرين الرسميين الأساسيين للفكر الشيوعي

[2] - تشارلز فيرست: الدماغ و الفكر، ترجمة محمود سيد رصاص، ص 133.

[3] - محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية،ص 7.

- فرويد و الرؤية النفسية لفعل الوعي :

ينظر فرويد "Sigmund Freud" "إلى الحياة نظرة مخالفة تماما للتصور العادي لها. فالحياة الإنسانية عنده أشبه بجبل الجليد (ما يظهر منه أقل بكثير مما هو خفي)؛ ومن ثمة نكون مخطئين جدا إذا نسبنا كل سلوكاتنا إلى الوعي، لأن "كل هذه الأفعال الواعية، سوف تبقى غير متماسكة وغير قابلة للفهم إذا اضطررنا إلى الزعم بأنه لابد أن ندرك بواسطة الوعي كل ما يجري فينا ..."[1]؛ فكثير من السلوكات لا تفهم إلا إذا أرجعناها إلى الجانب الأساسي من حياتنا النفسية وهو اللاشعور. وكتمثل توفيقي نستطيع القول بأن الحياة الإنسانية حياة مركبة، حيث يلعب فيها كل من الوعي واللاشعور دورا مركزيا. فإذا كان اللاشعور ضروريا لتفسير كثير من السلوكيات خصوصا منها المنحرفة والمرضية والشاذة ؛ فإنه لا يجب أن ننسى بأن الحياة الإنسانية حرية وإرادة ومسؤولية، حيث يختار الإنسان كثيرا من سلوكاته بكامل الوعي. فالوعي عند فرويد مركب من ثلاثة أنظمة تعليمية تسمى : الوعي، الوعي الأولى، و اللاوعي. فالوعي هو تلك العمليات العقلية التى يدركها الشخص بالفعل.أما الوعي الأولى فهو تلك العمليات العقلية الباطنة و التى قد تظهر في مركز الوعي إذا ما إشتدت الحاجة إليها. أما اللاوعي فهو تلك الأشياء التي يصعب إدراكها بالوعي[2] .

- موقف راسل "Bertrand Arthur William Russell"[3]:

يربط برتراند راسل الوعي بالمدركات الحسية أو الخبرات الحسية حيث أكد على ضرورة عدم فصله (أي الوعي) عن مثيرات العالم الخارجي فهو عبارة عن ردود أفعال اتجاه وسطه. هذا يعني أن الوعي طاقة تميز الإنسان عن الجمادات. و من ثم فإن راسل أكد على تلازم الوعي مع حالة اليقظة، و ليس مع حالة النوم أي أنه غير مستمر في الزمن. وأكد كذلك على ضرورة الانتباه إلى عامل اللغة لأنها، في نظره، جهاز و نظام غير منسق. وهنا نجده

[1] - المرجع نفسه،ص 13.

[2] - المرجع نفسه، ص 17.

[3] - ويليام راسل (1872-1970) فيلسوف و عام منطق و رياضي، و مؤرخ و ناقد إجتماعي بريطاني.

يميز بين نوعين من اللغة : لغة مرشدة تمكن من فهم طبيعة العالم الذي نتحدث عنه، ولغة مظللة وخداعة للتفكير[1].

إن الوعي بالذات عند راسل يعني أمرين هما : دخول هذا الإنسان في علاقة مع العالم الخارجي، واكتشافه لذاته ولأفكاره و لعواطفه[2]. أي أن هناك امتحانا للإنسان بإدراك وجوده الذاتي. وهنا يكمن مفهوم الوعي عند راسل و يتجلى. فعندما ندرك معطيات العالم الخارجي فإننا نكون، حسب راسل، فقط في مجال ردود الفعل اتجاه العالم، ونشترك في هذه الخاصية مع الجمادات. هذا يدل على أن الوعي لا يتحدد عند مستوى إدراك العالم الخارجي بل هو فقط رد فعل على النحو الذي تِؤذيه الحجارة و الجمادات عموما[3].

و يرى راسل أنه يستحيل إدراك المادة إدراكا مباشرا، و أن لها وجودا واقعيا ملموسا. و يؤكد على المعرفة القائمة على التجربة وعلى الحواس وعلى إدراك الكليات إدراكا فوريا ومباشرا. وهو في الوقت نفسه يؤكد على التمييز بين الذات الواعية و الموضوع. وعلى سبيل المثال لا الحصر إننا لا ندرك الظواهر إدراكا جزئيا ، بل إننا ندركها في إطار العلاقة الخارجية القائمة بينهما، و هذه العلاقة ليست من طبيعة نفسية صادرة عن الذات العارفة، ولكنها مستقلة عنها، تنشأ بطبيعتها في معزل عن فعل المعرفة في حد ذاتها.

يتبين لنا مما سبق أن الجزء الأساسي من مفهوم الوعي مرتبط بمدى إدراكنا للوجود الذاتي. و تحصل هذه العملية بواسطة الإستبطان، مما يدل على أنه منهج يسمح و يمكن من ولوج العالم الداخلي في الإنسان وفهم علاقة الذات الواعية بمحيطها الخارجي، أي أنه في هذه الحالة لا يتعلق الأمر بشيء من بين أشياء العالم و الجمادات بل بذات لها طبيعتها الخاصة بها. و من ثمة فالشرط الأساسي لقيام الوعي و كل معرفة حسب راسل هو إدراك

[1] – تشارلز فيرست: الدماغ و الفكر، ترجمة محمود سيد رصاص، ص 137.
[2] – نفس المصدر ،ص 137.
[3] – محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية،ص 31.

الوجود الذاتي للإنسان عن طريق الاستبطان، لأن الوعي ميزة خاصة بالإنسان، وليست فقط مجرد رد فعل اتجاه العالم الخارجي أو أنه فقط إدراك حسي له[1].

- برجسون و ماهية الوعي :

إذا كان راسل يجمع بين لفظ الوعي وحالة اليقظة متجاهلا حالة النوم، فإن برجسون "Henri Bergson"[2] يتجاوز هذا الطرح ليؤكد على صيرورة الوعي في الزمن، ليشير به إلى جميع العمليات السيكولوجية الشعورية. فالوعي أو الفكر عند برجسون ذو طبيعة مجردة أي أنه غير ملموس ويرفض أن يقترن بأي طابع نسبي أو ذاتي، حيث أنه دائم الحضور في حياة كل إنسان، لا يقبل القسمة إلى لحظات شعورية مرتبة بشيء ما، أو موقف معين، بحيث تتدفق و تنساب عبر الزمن حتى يصعب التمييز بين لحظاته[3]. إنه إدراك الذات وللأشياء في ديمومتها و إستمراريتها.

أما تعريف الوعي بشكل واضح ونهائي فإنه يطرح صعوبة كبرى أدت ببرجسون إلى ربط الوعي بالذاكرة التي تحفظ ماضي الإنسان في الحاضر. إن الوعي أيضا قدرة على تجاوز الحاضر عقليا وتمثل صورة المستقبل. فالإنسان الذي لا ذاكرة لديه لاوعي له، لذلك فشرط وجود الوعي هو وجود الذاكرة و إستقراره بها، ليصبح انفتاحا على الحاضر و الماضي و المستقبل. فعندما نفكر في أي لحظة معينة فإننا نجد هذا الفكر يهتم بالحاضر و بما هو كائن، لكن من أجل تجاوز ما سوف يكون في المستقبل، و هذا يعني أنه لا يوجد وعي عند برجسون دون مراعاة حياة المستقبل. فالمستقبل هو الذي يجعل الفكر يتقدم باستمرار دون انقطاع في الزمن و يجره إليه[4]. لفهم طرح برجسون هذا يجب أن نستحضر أنه ينتمي إلى فلسفة الحياة والصيرورة و الحركة، و نؤكد على مجالين هامين في فلسفته

---

[1] - المرجع نفسه، ص 36.

[2] - يهودي فرنسي. وهو فيلسوف مثالي، وممثل الحدسية"**intuitionism** "، نزحت أسرته من إنجلترا إلى فرنسا. تخرج من «مدرسة المعلمين العليا» في باريس سنة 1881، وعُيّن مدرساً في التعليم الثانوي، ثم أستاذاً للفلسفة بالكوليج دي فرانس سنة 1900 بعد حصوله على الدكتوراة. انتخب عضواً بالأكاديمية الفرنسية سنة 1914. وفي سنة 1927 حصل على جائزة نوبل للآداب.

[3] - المرجع السابق ذكره ، ص 39.

[4] - المرجع نفسه، ص39.

عموما : مجال المادة المتميزة الصلبة، و مجال الحياة والوعي المتواصل، وهذا يقع في نطاق الحدس فعن طريقه يمكن إثبات الحقيقة متجسدة في الصيرورة و ليست مجرد الحياة والوعي.

إن برجسون يرفض أي طابع ذاتي أو نسبي للوعي. فليس الوعي – في نظره – لحظة شعورية مرتبطة بشيء معين؛ وإنما الوعي هو إدراك للذات والأشياء في ديمومتها. فالوعي انفتاح على الحاضر والماضي والمستقبل. ومن ثمة فإنه لا يقبل القسمة إلى لحظات معينة لأنه تدفق وسريان يصعب التمييز بين لحظاته[1].

- دور الذات في عملية الوعي :

يرى ديماسيو[2] "Antonio Damasio " أن مفهوم الأنا أو الذات يتخذ دوراً أساسياً في عملية تحليل الوعي وفهمه،فالنسبة إلى هذا المفكر, لابد من أن يكون الإنسان أولاً في حالة صحو و ثانياً مالكاً لعقل و أنا لكي يصبح واعياً. حالة الصحو تشير إلى عودة العقل الغائب مؤقتاً إلى صاحبه[3]، أما العقل فهو مجموع المعتقدات و الصور عن جسد الفرد و محيطه بينما الأنا هي مجموعة تصوراتنا عن تلك الصور العقلية[4]. فالعقل يشكل صوراً أو خرائط عن العالم, لكن الأنا تربط فيما بينها من خلال جعلها و اعتبارها مملوكة من قبل ذات واحدة هي الأنا ذاتها. وبما أن الوعي يستلزم وجود عقل وأنا, يؤكد ديماسيو على أن أي فرد بلا وعي هو فرد لا يعلم أنه يوجد و من هو و بما يفكر و لا يعلم أيضاً بوجود أي شيء[5]. من هنا, الوعي هو العنصر الأساس في تكوين الإنسان كإنسان ما يحتم دراسته و فهمه كي نفهم من هو الإنسان. فمن دون وعي لا توجد معرفة, ومن دون معرفة الذات و الآخرين و العالم من حولنا لا يوجد إنسان. لكن من دون عقل من المستحيل أن نكون في حالة وعي لأن الوعي هو وعي بحالات العقل. على هذا الأساس, يعتبر ديماسيو أن الوعي يتشكل من عقل. لكن عقلاً من

---

[1] - المرجع نفسه، ص 41.

[2]- أنطونيو داماسيو (25 فيفري 1945) طبيب الأمراض العصبية السلوكية، و علم الأعصاب. و هو برتغالي يعيش في الولايات المتحدة.

[3] - Antonio Damasio : Self Comes to Mind , 2010. Pantheon Books, P10

[4] - المصدر نفسه، ص 10

[5] - المصدر نفسه، ص 10

دون أنا أو ذات لا يشكّل وعياً لأن الأنا أي ذات الفرد هي التي تختبر حالات العقل (من معتقدات و صور) على أنها ملكها وفي داخلها. على ضوء هذه الاعتبارات, يستنتج أنطونيو ديماسيو أن الوعي يتكوّن من عقل و ذات. بالنسبة إليه, يولد الوعي حين تضاف الذات أي أنا الفرد إلى العقل. عندما لا توجد الذوات في العقول, نخسر الوعي. وهذا ما يحدث مثلاً حين ننام بلا أحلام أو نفقد الحس و الإحساس أو نصاب بأمراض في الدماغ ؛ فالأنا في هذه الحالات تغيب ولذا يزول الوعي[1].

وعلى أساس الاعتبارات السابقة, يبني المفكر وعالم النفس ديماسيو تعاريفه للوعي التي تصب في النهاية في نموذج فكري واحد. حيث يعتبر أن الوعي هو تنظيم لمضامين العقل المركزة على الأنا أو الذات التي تنتج تلك المضامين العقلية وتحفظها. و هو أيضا حالة عقلية تحتوي على معرفة الأنا بوجودها و بمن هي وبما يوجد في محيطها[2]. الوعي هو الحالات العقلية التي نشعر و نعلم بأنها ملكنا أي ملك ذواتنا. من الممكن اختصار هذه التحليلات للوعي من خلال القول بأن الوعي هو تزاوج العقل و الذات[3].

يتبين لنا من خلال ماسبق أن جميع الجدالات التي دارت حول إشكالية الوعي كانت تحاول دراسة علاقة العقل بالجّسد ، و التي أثارها الفيلسوف الفرنسي "رينيه ديكارت" في القرن السابع عشر . فقد تساءل ديكارت : هل العقل منفصل عن الجسد ؟ هل للوعي أبعاد (كيان مادي) ؟ أو أن الوعي دون أبعاد (كيان غير مادي) ؟ هل الوعي هو المحرّك لسلوكنا أو أنه موجّه من قبلنا ؟.

فهناك من ربط حالة الوعي بالحواس الجسديّة و المعلومات الحسّية التي تزوّدها (اللمس ، النظر ، الشم ، السمع)، بينما فلاسفة أوروبيون آخرون مثل "إمانويل كانت" ، فقد أعطوا لحالة الوعي دوراً مركزياً و أكثر فاعلية. أما الفيلسوف الذي كان له تأثير مباشر في الدراسات و الأبحاث اللّاحقة عن حالة الوعي كان "يوهان فريدريك

[1] -المصدر نفسه، ص 11.
[2] - المصدر نفسه، ص 14.
[3] - المصدر نفسه، ص 16.

هيربيرت Johann Friedrich Herbart "[1]، الذي كتب في القرن التاسع عشر يقول: " إن الأفكار قد تتصف بالجودة أو الكثافة ، و يمكن للأفكار أن تنهي بعضها أو تقوم بدعم و تسهيل بعضها البعض " [2]، و قال أيضاً : " يمكن للأفكار أن تنتقل من حالة واقعية (حالة واعية) إلى حالة مزاجية لاإرادية (حالة لاوعي) ، و يوجد خط فاصل بين كلا الحالتين يسمّى عتبة الوعي " [3]. هذه الصيغة التي أوجدها هيربيرت كانت الخطوة الأولى في الإتجاه الذي سلكه بعده "غوستاف فيشنر*Gustav Fechner*" [4]في الفيزياء النفسية **PSYCHO-PHYSICS** ، و "سيغموند فرويد" صاحب مفهوم اللّاوعي **UNCONSCIOUS** فيما بعد .

و على هذا الأساس فالوعي هو إدراكنا للواقع و الأشياء، إذ بدونه يستحيل معرفة أي شيء. لذلك يمكن وصف الوعي بأنه " الحدس الحاصل للفكر بخصوص حالاته و أفعاله"[5]. فهو بمثابة "النور" الذي يكشف للذات عن بواطنها.أما اللاوعي فهو يدل إلى حد ما على مقابل الوعي. و هنا يمكن الحديث عن اللاشعور باعتبار السلوك اللاواعي أو الذي يصبح "واقعة نفسية".

[1] - يوهان فريدريك هيربارت (1776- 1841) : الذي طَوّرَ النّظريةَ الدّيناميكيةَ لعمليات العقل الباطنِ العقليةِ قبل فرويد بسبعين سنةٍ . لقد كانت أطروحة هيربيرت المركزية أنّه يَجِبُ أَنْ يَكُونَ ممكناً وَصف العمليات العقلية بصيغ القوانينِ العلميةِ. وقد حَلمَ بعلم النفسِ الرّياضيِ.

[2] - غيورغي غاتشف : الوعي و الفن، مجلة عالم المعرفة، العدد 146، فبراير 1990، ترجمة الدكتور نوفل نيوف، ص 123.

[3] - نفس المصدر ، ص 123.

[4] - جوستاف فخنر بالألمانية(1801-1887) فيلسوف و عالم ألماني، كان جوستاف من رواد علم النفس التجريبي ومؤسس السيكوفيزيقا وصاحب قانون (فيبر – فخنر للأحساس). ويربط هذا القانون بين المثير والأحساس بمعادلة رياضية تقول ان شدة الأحساس يتناسب تناسباً طردياً مع لوغاريتم شدة المثير، أي إن الزيادة في شدة المثير تؤدى إلى الزيادة في شدة الاحساس.

[5] - محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية،ص 19.

المبحث الثاني

قراءة تحليلية لمصطلح الخطاب

لقد أصبح مصطل الخطاب في الآونة الأخيرة، مصطلحاً شائعاً ، إلا أنه تشعب ، وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة ولا متناهية ، حتى أصبح تحديده أمراً صعباً. بادئ بدء يتحدد المعنى اللغوي للخطاب في عدة اتجاهات ، فهو يعني الإجابة عن شيء ما والنطق به ، أو مراجعة الكلام ، وقد قيل في قوله تعالى {وفصل الخطاب}[1] هو أنه الحُكم بالبينة أو اليمين ، أو الفصل بين الحق والباطل ، والتمييز بين الحكم وضده ، أو الفقه في القضاء[2]. من ناحية أخرى فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتيني ، وهو الأسم DISCURSUS المشتق . بدوره . من الفعل DISCURRERE الذي يعني "الجري هنا أو هناك" أو "الجري ذهاباً وإياباً" وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي ، وإرسال الكلام ، والمحادثة الحرة ، والارتجال[3]. و يقوم مفهوم الخطاب في اللغة ، سواء العربية أو الأجنبية . على التلفظ أو القول بين طرفين : أحدهما مُخاطِب ، وثانيهما مُخاطَب ، وقد يتحاوران في شكل حديث حر ، فيقال حينئذٍ : إنهما يتخاطبان ، فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب. فما هي ماهية الخطاب؟ و ماذا نعني بالخطاب الفلسفي؟ وما هي مميزاته و خصائصه؟.

---

[1] – سورة النمل، الآية 18.

[2] – ابن منظور (جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم ، ت 711هـ» لسان العرب ، تحقيق أمين محمد عبدالوهاب ،ومحمد الصاوي العبيدي ، دار إحياء التراث العربي بيروت ، ط 2، 1417 هـ = 1997م ج 4 ، ص 135 .

[3] – جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997م ص64.

- **الخطاب لغة** :

الخطاب لغة:خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير.[1] والخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَعَ فيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن.

كما عرفه صاحب القاموس المحيط كالآتي:الخَطْبُ: الشأنُ، والأَمْرُ صَغُرَ أو عظُمَ، ج: خُطُوبٌ. وخَطَبَ الخاطِبُ على المِنْبَرِ خَطَابَةً، بالفتحِ، وخُطْبَةً، بالضمِ، وذلك الكلامُ: خُطْبَةٌ أيضاً، أو هي الكلامُ المَنْثُورُ المسَجَّعُ ونحوهُ. ورجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة[2]،

- **الخطاب اصطلاحا**:

إن الخطاب في الاستعمال الاصطلاحي يعطي معانٍ ودلالات أكثر تحديداً ، إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر ، وقد يُكتب الخطاب شعراً ، ولكن الأشهر أن يكون نثراً ، كما يعني "العرض ، والسرد ، والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة ، ثم الموعظة والخطبة المنمقة ، والمحاضرة ، والمعالجة البحثية ، وأخيراً اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين ، أو ممارسة إجتماعية لذوات تمارس الفعل الإجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة"[3].

ويصبح المنطوق اللغوي أو القول الشعري جزءاً أساسياً من مفهوم الخطاب ، فهو الوحدة الأولى للخطاب ، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل ، إلا أنه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع أن يستقل بذاته ، أي أنه ليس مشروطاً بالخطاب ، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقاتٍ متشابكة مع التحليل الخطابي[4].

وبذلك يمكن القول أن المفهوم الإصطلاحي للخطاب يعني "الميدان العام لمجموع المنطوقات ، أو مجموعة متميزة

---

[1] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة :خطب.

[2] - المصدر نفسه.

[3] - المصدر السابق ذكره، ص 64

[4] - المصدر نفسه، ص 66.

من المنطوقات ، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلُ دلالة وصفٍ على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها" [1]، كما أنه عبارة عن "مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تكون بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل"[2].

يعتمد مصطلح الخطاب إذاً على اللغة والمنطوق معاً ، حيث يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر ، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية تماماً ، فالمنطوق ليس شرطاً لوجود اللغة ، مادام يمكن استبداله بغيره ، ولكن اللغة في جميع الأحوال تتكون من منظومة ، أو من نسق من المنطوقات الممكنة ، تماماً كما عرفها علماء اللغة بإعتبارها "نظاماً من العلاقات" [3] ، إذ أن الخطاب في أحد معانيه "هو اللغة باعتبارها حواراً بين الكاتب والقارئ ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ ، أو بين ما يُمثله الكاتب اجتماعياً أو سياسياً أو ثقافياً ، وما يمثله القارئ"[4].

- الخطاب الفلسفي :

إن التفاعل و التواصل الإيجابي مع المجتمع الفلسفي الإنساني المعاصر لا يتم فقط من خلال تبادل العلم ونشر الأبحاث الفلسفية، وإنما أيضا من خلال "الخطاب الفلسفي". والخطاب كمفهوم فلسفي هو "بنية" فكرية أو فلسفية كامنة في وسائل التعبير اللغوية، سواء كانت كتب، أبحاث، مقالات، حوارات، أو مناظرات[5]. والخطاب الفلسفي يمكن أن يظهر على مستوى الفرد (المفكر أو الفيلسوف)، و على مستوى فئات معينة في المجتمع (الأحزاب السياسية أو الجماعات الدينية مثلا)، أو على مستوى الثقافة التي تمثل المجتمع ككل. والخطاب الفلسفي له موضوع، هو الموضوع الذي يعالجه الخطاب المعين، لذلك ينقسم الخطاب الفلسفي في المجتمع إلى موضوعات متعددة تتدرج في مستويات الخصوصية والعمومية.

[1] – ميشال فوكو : نظام الخطاب وارادة المعرفة ، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بن عبد العالي ، دار النشر المغربية الدار البيضاء 1985م ص 51 ، 52.

[2] – الزواوي بغورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2000م ص94.

[3] – فرديناند دى سوسير : دروس في الالسنية العامة ترجمة صالح القرمادي وآخرون ، الدار العربية للكتابة ، طرابلس 1985 ص 41.

[4] – محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1995م ص 36.

[5] – الزواوي بغورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ص 96.

وبغض النظر عن جدوى أو مشروعية هذه التحولات ، يبقى الخطاب الفلسفي رهن التجربة الإنسانية وخطاباتها المباشرة ، فقد ارتبط وتغذى قديماً على الميتافيزيقيا والدين ، وفيما بعد عاش واستمر بالعلم والتاريخ ، أما الفلسفة المعاصرة ، فتعيش وتتغذى على الممارسة الاجتماعية الكلية للإنسان ، ويعتبر العلم وفتوحاته الثورية نبعاً أصيلاً لهذا الخطاب ، ولهذا فأهم ملامح الخطاب المعاصر هو أصالته ، وروح النقد ، والصرامة المنهجية ، وقدرته الدائمة على تصحيح ذاته ومسيرته الكبرى منذ عشرين قرنا أو يزيد [1]، وهو بهذا يعيد تعريف الفلسفة على ضوء الانجازات والفتوحات النقدية المنهجية في العلوم الطبيعية والإنسانية. فهو دائم الانشغال بذاته بنفس مستوى الانشغال بالواقع وخطاباته المتعددة بالنقد ، والمساءلة ، وتشكيل المفاهيم ، ولهذا السبب كان وما زال الخطاب الفلسفي حواراً مباشراً وغير مباشر مع الفلاسفة السابقين والمعاصرين ومع ذاته ، من خلال إنقلابه على نفسه لتطوير خطابه المنجز ، ودفن مقولاته الميتة ، وهو تناص لا ينتهي مع الآخرين لتحقيق الإبداع والأصالة بالمفاهيم والمناهج والمذاهب. ولهذا لا يوجد بداية أو نهاية مطلقة للفلسفة والتفلسف[2]. وليست الصيغ الراهنة عن النهايات إلا تعبيرا عن الأزمة القائمة ، وبمعنى آخر لم تعد تلك المنظومات مطابقة للواقع ، أو قادرة على تسويغ وجودها أو حلولها بعد أن تجاوزها التاريخ[3].

وحتى يكون الخطاب الفلسفي خطاباً منتجاً وخلاقاً ، لا يسعه إلا أن يكون نسقاً متماسكاً ، يتميز بوحدة الإشكالية والإتساق المنطقي أي عدم التناقض مع الذات ، أو بين مقدماته ونتائجه. أما علاقته بمرجعياته فمتعددة الأبعاد والتراكيب ، وتتصف إلى حد ما بالانتقائية بدمجها وتصفية التناقضات والتعارضات في النص الجديد ، الذي يفقد السيطرة على ذاته ، و إختلال وحدته الكلية على مستوى الإشكالية والاتساق ، وما المجازفة إلا تبني منظومة محددة في الخطاب الفلسفي ، مما يحوله إلى إيديولوجيا مغلقة [4]، أما الإنتقاء والتركيب ، فيرتبط

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 96.

[2] - المرجع نفسه ، ص 96.

[3] - المرجع نفسه ، 101.

[4] - المرجع نفسه، ص 101.

بإستقلال الذات ، وشعورها بالامتلاء والكفاية المعرفية التي تخلق نصاً جديداً يتحول إلى مرجعية لما بعده من نصوص وخطابات ، وقد يتحول إلى موضوع للنقد والمساءلة لذاته ، قبل أن يتحول إلى سلطة معرفية ، أو تابو لا يُمس[1] .

ولا يجد الخطاب الفلسفي الحديث والمعاصر نفسه إلا في أنساق نصية بدلاً من الأشكال القديمة التي تلبّسها الخطاب: كالشذرات ، والحوارات السقراطية ، والمناظرات. وبهذا يتحرر النص (الخطاب المكتوب) من تاريخية التلقي المباشر بين المرسل والمستقبل ، ليدخل في الكلية والعموم[2]. أما لغة الخطاب فتختلف عن لغة الخطابات الأخرى [3]، خاصة الخطاب الأدبي الإبداعي الحافل بالاستعارات والرموز والتهويمات والإزاحة ما بين الدال والمدلول ، في حين نجد لغة الخطاب الفلسفي لغة مجردة محددة بمفاهيم ذات دلالة معينة ، تشكل في مجموعها منهجية التفكير الفلسفي.

أما نخبوية النص الفلسفي فشيء معترف به ، ويصعب على الإنسان العادي الخوض فيه بدون حصيلة معرفية فوق المتوسطة ، فالنص الفلسفي نص ينطوي على تجربة معرفية ونصية بالتحليل والتركيب ونحت المفاهيم تجاوز عمرها العشرين قرنا. فالفلسفة هي تاريخ العقل والتأمل فيه واستقصاء الواقع وخطاباته المتعددة[4].

ولهذا السبب يَسهل على الإنسان العادي أن يخوض في الحديث عن الدين والسياسة والرياضة ، وينتج أفكاره الخاصة ، ويتعصب لها ، أما الخوض في الفلسفة ، فيحتاج للمفاهيم التقنية واللغة الاصطلاحية المتخصصة.

ولهذا السبب فالكتابة الفلسفية الأصيلة ليست مجرد تهويمات ، أو حشد للمفاهيم الغامضة والكتابة الشاعرية للتعويض عن المعنى والمحتوى الحقيقي ولا التجميع والتطفل على أفكار الآخرين. فهناك فرق كبير بين الخطاب الفلسفي ، خطاب العقل والمنطق ، وبين الهراء الإيديولوجي ، والسفسطة ، التي تميز الخطاب السياسي الراهن في

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 101.
[2] – المرجع نفسه ، ص 104.
[3] – محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث، ص 38.
[4] – المرجع السابق ذكره، ص 104.

الفضائيات والدوريات العامة ، التي تلبي حاجات ورغبات المستمعين والقراء وإعلانات التجار ، بدلا من تقديم النقد والتنوير.

- مفهوم الخطاب عند ميشال فوكو:

لقد حاول فوكو "Michel Foucault"[1] أن يحفر لهذا المفهوم سياقاً دلالياً واصطلاحياً مميزاً عبر التنظير والتطبيق ، لذا فإنه يُقدم عدة تعريفات لهذا المصطلح ، فهو يعني عنده "مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات.... والتي تنتسب إلى نفس نظام التكون"[2] أو هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية ، فهو ليس وحده بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال ، "بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها"[3].

يرى فوكو إذاً أن الخطاب يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محددة ، كما أنه يُشكل "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[4].

من هنا نلاحظ أن مفهوم الخطاب لدى فوكو هو عبارة عن مجموعة من المنطوقات التي يستند إليها هذا المفهوم ، بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التي تتطلب التحليل ، فهي مساحات لغوية تحكمها قواعد والتي تخضع إلى الاحتمالات الإستراتيجية على حد قول فوكو نفسه ، ولكن الإشكالية لاتزال قائمة ، وهي كيف نضع حدوداً لخطاب معين ؟.

---

1 - ميشال فوكو(1926-1984) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين. تأثر بالبنيويين و درس و حلل تاريخ الجنون في كتابه" تاريخ الجنون"، و عالج مواضيع مثل الإجرام و العقوبات و الممارسات الإجتماعية في السجون. و هو مبتكر مصطلح أركيولوجية المعرفة.

2 - ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط 2 ، 1987 ص 100.

3 - المصدر نفسه، ص 108.

4 - محمد عناني: من قضايا الأدب الحديث ، ص 89 .

إذا كان المنطق والتشكيلة الخطابية في رأي فوكو يخضعان لمنهج واحد في التحليل هو المنهج الاركيولوجي فإن القواعد والقوانين الناظمة للتشكيلة الخطابية تنطبق أيضاً على المنطوق ، حتى نصل إلى مفهوم الممارسة الخطابية الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية ، ويحدد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية ، إذ أن "التشكيلة الخطابية هي المنظومة العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لاتحكمه مع ذلك وحدها ، مادام يخضع كذلك حسب أبعاده الأخرى لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوجية كما أن تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية في مستوى العبارات ودراسة شكل الوضعية الذي يميزها يعني بانجاز تحديد نمط وضعية خطاب ما"[1].

[1] - المصدر السابق ذكره ، ص 107.

المبحث الثالث

مقاربة لغوية لمصطلح الفن و الوعي الفني

إن أحد أهم أسس نهضة الشعوب، وسر تألقها، وتكريس فعلها التنويري والحضاري والفكري، وإطلالتها على حضارات وثقافات الشعوب الأخرى، وتمازجها، وتلاقحها، هو الفن بوصفه لغة عالمية يمكن أن تتفاعل معها الأعراق، والثقافات، واللغات، والمفاهيم، والأجناس دون صعوبة، أو ربما بوعي لا يتوفر مع أجناس الفكر والإبداع الأخرى.الفن هو تواصل حقيقي. ووسيلة فهم وغوص في وعي وحضارة وثقافة الشعوب الأخرى، ونمط معرفة واعية، وتقارب روحي وسلوكي مع إنسان آخر. وتستخدم كلمة الفن للإشارة إلى مجالات متعددة (نتحدث عن الفن بالنسبة لمجالات معينة كالرقص، المسرح، الموسيقى، الرسم...). ولكن قد نتحدث كذلك عن فن الطبخ أو فن النجارة والحدادة. إن السبب في ذلك يعود إلى كون كلمة فن كانت تطلق على كل نشاط إنساني منتج بدون تمييز بين الفنان الحرفي والصانع والفنان لكن في القرن الثامن عشر سيتم التمييز بين فنون ارتزاقية (الصانع والحرف)، وفنون حرة هي ما سيطلق عليه الفنون الجميلة. ومن الصعوبة تحديد مفهوم الفن لأننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للأحكام المطلقة، و لا يعرفها، هذا من جهة. ومن جهة أخرى قد ترجع الصعوبة إلى طبيعة الفن ذاتها، فالفن كما نعلم ليس من العلوم الدقيقة. و من هنا نتسائل هل يمكن وضع ماهية للفن؟

و هل إذا توصلنا إلى هذه الماهية أو التعريف يكون شاملا و متفق عليه؟.

- **الفن لغة :**

الفَنُّ واحد فُنُون وأَفْنَانٌ، وهو النوع أو الضرب من الشئ يقال افْتَنَّ الرجل في كلامه وخصومته: إذا توسع وتصرف، وافتن الحمار بأتنه: إذا أخذ في طردها وسوقها يميناً وشمالاً، ويُقال: فَنّن فلانٌ رأيه: إذا لوّنه ولم يثبت على رأي واحد [1].

والفنون بمعنى الأخلاط من الناس؛ أي ناس ليسوا من قبيلة واحدة، والأفانينُ: الأساليب؛ وهي أجناس الكلام وطرقه، والتفنين التخليط يقال ثوب فيه تفنين إذا كان فيه طرائق ليست من جنسه، ورجل مُتَفَنّن: أي ذو فنون، وفَنّن الناس: جعلهم فنوناً [2].

وتوسع المؤرخون في كلمة "الفن" فأطلقوها على كل ذي فنون كثيرة، والمعروف عند الفصحاء مِفَن[3]".

والفَنُّ –أيضا– الطّرد، وفن الإبل يُفنُّها فنا إذا طردها، والفن العنَاء (الإعياء)، وفننت الرجل أفنه فنا إذا عينته، والفَنُّ المطل، والفن الغبن، وأفنون الشباب أوله، وكذلك السحاب [4].

- **إصطلاحا:**

نجد في المعجم الفلسفي La ponde التعريف التالي للفن. "كل إنتاج للجمال يتم بواسطة أعمال ينجزها كائن واعي". يتبين من خلال هذا التعريف أن مجال الفن هو مجال خاص متميز مما ينتجه الفنان هو الجمال، والفن كذلك نشاط إنساني أي لا يوجد سوى عند الإنسان . وهو عملية إنتاج عناصر مبتكرة بطريقة إبداعية يكون لها اثر جمالي على المتذوقين.وتشير كلمة فن فى معظم الأحيان إلى الفنون البصرية (الرسم – التصوير – النحت – الحفر).

[1] - الصحاح 2177/6 ، لسان العرب 3475/6 .3476.

[2] - لسان العرب 3476/6 .

[3] - معجم متن اللغة 457/4 .

[4] - القاموس 1577 ، لسان العرب 3476/6 .

وهناك تعريفات إصطلاحية مختلفة تصدر عن الفنانيين نذكر منها :

الفن هو وسيلة للتعبير عن الأفكار وهو وسيلة للاتصال الثقافي أو هو إدراك عاطفي للحقيقة. أو هو تلك المسافات المرتعشة التى نجدها بين الكلمات أو الإرتفاعات و الإنخفاضات . و هناك من إعتبر أن الفن هو دراسة المهارات الإبداعية.

و أصل كلمة فن (Teché) باليونانية، و هذه الكلمة تعني " النشاط الصناعي النافع بصفة عامة"[1]. فلم يكن لفظ الفن عند اليونانيين قاصرا على الشعر و الموسيقى، بل كان يشمل الكثير من الصناعات المهنية كالتجارة و الحدادة و البناء، وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.ولقد تم تعريف كلمة فن تاريخيا على أنها (المهارات) للإشارة إلى أي مهارة أو إتقان ولقد تغير هذا المفهوم منذ ظهور الاتجاه الرومانسي فى تاريخ الفن ، حيث تم تصنيف مجال الفنون تبعا للعلوم الإنسانية.

و يعرف مونرو Monroe الفن :

"أنه كل نشاط يتضمن الفنون البصرية و الموسيقية و الأدبية و المسرحية، أي كل أنواع الإنتاج و المهارة التي تنتج نوعا من الخبرة الجمالية المشبعة من وجهة نظر الفنان. و تضمن هذه الخبرة التعبير عن الخبرات الوجدانية الخاصة بالفنان و توصيلها"[2].وعلى هذا يكون الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت أو خيرا، أو منفعة.فإذا كانت الغاية الجمال سمي بالفن الجميل و إذا كانت خيرا سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية منفعة سمي الفن صناعة[3].

فالفن إذن هو منتج إبداعي يقوم على تحفيز أفكار المشاهد لما نطلق علية الاستجابة الجمالية، وهو أيضا تعبير عن فكرة فردية – أو فكر الجماعة بطريقة إبداعية. بمعنى تحويل الفكرة المتصورة إلى مجموعة من الرموز ذات دلالة.

---

[1] – إبراهيم زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة سنة 1966، ص 8.

[2] – د مصري حنرة ، سيكولوجية التذوق الفني ، دار المعارف سنة 1985، ص 59.

[3] – جميل الصليبا : المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى بيروت 1981، ص 165.

- **الرؤية الفلسفية لماهية الفن:**

على الرغم من كثرة الاهتمام بالفن والاستغراق في فهمه وتفسيره لم يستطع كثير من الفلاسفة والمفكرين قديماً وحديثاً تعريفه، فقد وجدنا فريقاً قال: لا أدري، وفريقاً آخر ألقى اللوم على الفن عندما لم يجد تعريفاً له، وفريقاً ثالثاً أخذ الأشياء الجميلة دون تحديد مفهوم له. فمن الذين قالوا لا ندري فرويد حيث يقول: "إن موضوع الفن الجمال هو آخر ما يمكن ان تدلي فيه نظرية التحليل النفسي برأي بالرغم من أن نظرية التحليل النفسي تبحث في اللاشعور دعك من المدركات الحسية والمعنوية كالجمال.ومن الذين ألقوا اللوم على الجمال قالوا أن "القانون الأوحد للجمال أنه ليس للجمال قانون"[1].

وإختلف الفلاسفة في تعريف معنى الفن أو ماهية الفن، هذا التفسير الذي نطلق علية اليوم فلسفة الفن ومن التعريفات الهامة لمعنى الفن أو ماهيته، قد رأى كل من أفلاطون و أرسطو أن الفن محاكاة ، و إن اختلفوا في طبيعة هذه المحاكاة. وإعتبره دوركايم[2] Durkhiem ظاهرة اجتماعية . أما برغسون فرأى أن الفن هو حدس. وقد فرق الفلاسفة بين الفن و المهن، بإعتبار أن الفن هو نشاط تلقائي حر بينما المهن صناعة مأجورة. و نجد هذا عند كانط الفيلسوف الألماني، الذي يرى أن الفن لا يعمد إلى المنفعة أو إلى قصد معين و ليست له أي غاية نفعية. بينما المهن عمل نفعي يرتبط بما يعود علينا منه. والفن حسب تولستوي Leo Tolstoy[3] " ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين وبطريقة شعورية إرادية "[4].

إذن الفن في الرؤية الفلسفية هو القدرة على توليد الجمال، وهو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي تكون معبرة عن الوجدان البشري.[5]

---

[1]- المصدر السابق ذكره، ص 60.

[2] - عالم إجتماع فرنسي، وهناك من إعتبره مؤسس علم الإجتماع.

[3] - الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي (1828-1910) روائي من أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

[4]- إبراهيم ، زكريا، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 ، ص16.

[5]- الحكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر . دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 ، ص10.

- **الوعي الفني :**

أجمع الباحثون على أن أولى لحظات تشكل الوعي الإنساني كانت في الوقت ذاته أولى تجاربه المباشرة في التعامل مع بيئته، فبدأ بتأويلها تأويلاً ذاتياً غيبياً في الغالب، " إذا تشهد مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياته الأولى أنها كانت ذات علاقة مباشرة بالمشكلات "[1].ولقد حاول من خلال هذا الوعي أن يقوم بتفسير ما كان يدور حوله من أمور طبيعية ميتافيزيقية أو دنيوية وأخرى ميتافيزيقية انتسبت لخياله ومعطيات تفكيره من السحر مرورا بالأسطورة وليس انتهاء بالديانات.. كل ذلك في محاولات من الإنسان الأول للوصول إلى حال من الفهم لمفهوم الوجود البشري في هذا الكون، وأسلوب توفير التعايش مع القضايا الخفية عليه، فأخذ الإنسان بالاهتمام بالجانب النفعي الذي يضمن له البقاء والاحتفاظ بنوعه، فكان التأويل طريقة في تفسير ما يعجز عن تفسيره وإدراكه أو إعطاءه معنى ما ونظراً لتنامي هذين السببين بدأ الإنسان بالانصراف عن محاولات الوعي في تفسير الظواهر والوجود. ولكن بقى ميدان الفن بشكل عام مستقلاً ومتفرداً بذاته. لأنه العنصر المخاطب للوجدان والمشاعر خطاباً مباشراً، فانتهت النظريات الجمالية إلى افتراض يقول أن مادة الفن تنامت تماشياً ووعي الذات.و لا شك أن الفن يتداخل في جميع جوانب حياتنا، كما أننا نصادفه في كل مكان، وأن الأشياء والظواهر الجميلة غير محدودة، ولا متناهية التنوع. ويعد الوعي الفنينوعاً مخصوصاً من الوعي. يتصل بفهم وإدراك الظواهر الجمالية، أو الاستجابة الجمالية لظواهر الكون، بكل ما تعنيه هذه الاستجابة من أبعاد وجدانية ومعرفية وحسية وإنفعالية وإجتماعية. حيث يتخلق هذا الوعي ويتشكل من خلال طبيعة العلاقة بين هذه الأبعاد: التي تتفاعل فيها العوامل الذاتية "التي ترتبط بخبرة الفرد وقدرته على تأمل الجمال والإستمتاع به. والعوامل الموضوعية التي تتمثل في مظاهر الجمال التي تتبدى في كل ما يحيط بالفرد"[2].

[1]- غاتشف، غيورغي : الوعي والفن، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص 2.

[2]- نفس المصدر، ص 12.

وينعكس الوعي الفني على سلوك الفرد والمجتمع، ويتجلى في مشاعرهم وأحاسيسهم نحو الفن و الجمال، كما يتجلى في أساليب تعبيرهم عن هذا الجمال. ويصبح الوعي الفني مكوناً أساسياً من مكونات البناء الروحي والقيمي للثقافة. خاصة إذا نظرنا إلى الثقافة على أنها تشمل – إلى جانب الفنون والآداب – طرائقَ الحياة وأساليبَ العيش معاً، ونُظُمَ القِيَم والتقاليد، والمعتقدات[1].

ولا نبالغ إذا قلنا إن الوعي الفني يؤسس لنوع جديد من الثقافة، تتمثل في "ثقافة الجمال"[2]. وتغدو هذه الثقافة بمثابة الإطار المرجعي الذي يهدي سلوك الأفراد والجماعات، ويوجههم نحو إدراك الجمال، والاستمتاع به، كما تلعب هذه الثقافة– ثقافة الجمال– دوراً مهماً في تشكيل الذوق الجمالي للفرد والجماعة. وفي إطار هذه الثقافة يتشكل ''المثل الجمالي الأعلى''، الذي يحدد معاني الجمال في صوره المتنوعة. كما يحدد قيم ومعايير الحكم على الأشياء الجميلة في سياق البناء الروحي والفكري للمجتمع. ويساهم المثل الجمالي الأعلى في تشكيل وعي الأفراد والجماعات ويمنحهم القدرة على اكتشاف الجمال، سواء ذلك الجمال الكامن في ظواهر الكون والأشياء التي يزخر بها العا لم الذي يعيشون فيه. أو الجمال الكامن داخل ذواتهم. ويمنحهم القدرة على الاستمتاع به. ويفضي هذا الوعي إلى بناء ذات (فردية واجتماعية) قادرة على الإحساس بالجمال ، وقادرة على بث البهجة على كل من حولها، وقادرة على محو مساحات الحزن التي تعشش داخل العقول والقلوب. إذ الحزن يقتل الروح، والبهجة تحيي خلايا الروح وتجددها. الحزن يثبط الهمم، والبهجة تزرع الأمل وتشحذ الهمم. وتعزز القدرة على اكتشاف الجمال، والاستمتاع به. وإذا كان وجود الجمال وتجليه في صور متنوعة شرطاً ضرورياً، فإن وعي الفرد وقدرته على اكتشاف هذا الجمال، في كل ما يحيط به، وفي مختلف تفاصيل الحياة اليومية، يمثل حجر الزاوية في الإحساس بالجمال،

---

[1] – إبراهيم ، زكريا، مشكلة الفن، ص : 21.

[2] – نفس المصدر، ص 31.

وتذوقه، وفي بناء الوعي الجمالي[1]. ومن ثم فإن الوعي الجمالي للفرد يلعب دوراً أساسياً في إدراك الجمال والاستمتاع به.

إن الوعي الفني لا ينفصل عن الوعي بمعناه العام، فهو مركز انتباه ذاتٍ ساعية إلى معرفة موضوع ما تمارس من خلال هذه المعرفة نشاطًا فعّالاً تتوالى فيه أساليب لا يمكن اختزالها أو إنقاصها، كأن نفهم ما يواجهنا من خلال منظور خاص، مستخدمين الصور الخيالية والإدراكات الحسية والمشاعر والعواطف والمعارف جميعها بموجب طريقة خاصة بكل امرئ يتحكم فيها المزاج أو التذكير أو الانتقاء أو الانتباه أو التكيف.

وكمحصلة لكل ما سبق يمكن القول أن الوعي الفني هو القدرة على التذوق أو الشعور أو الانتباه إلى القيمة الجمالية أو الكيفية الجمالية التي توجد في شيء ما سواء أكان طبيعيًّا أو فنيًّا، دون الاهتمام بصلتها المباشرة بالنفع المادي أو تحقيق أي مكسب عاجل أو آجل.

- قراءة تاريخية لتطور الوعي الفني :

إن للفن طابعا يحدده سياق العصر بما يحمله من السمات الفكرية والاجتماعية ، وفي تفاعله تفاعلا عضويا مع التطور العام للبشرية ، هذا التطور الذي يظهر في التراث الإنساني وتعدد فنونه وتقنياته ونظمه وأنماطه وتقاليده ، إذ تكشف الدراسة التأريخية للفنون ، أن الفن لغة إنسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان ، كما أنه بمثابة الانعكاس المادي لحضارات الشعوب ووعيها وفكرها[2].

- الإرهاصات الأولى للوعي الفني :

لقد حاول الإنسان منذ القدم أن يرسم بعض الأشكال الحيوانية على جدران الكهف، وكانت لرسومه غايات تخطيطية أو سحرية أو جمالية تحقق المتعة البصرية،[3] وكانت حساسية الإنسان تتطور بتطوره الحضاري، فقد دخل

[1] - نفس المصدر، ص 33.

[2] -الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور ، ط1 ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت – 1989 ، ص8 .

[3] - نفس المصدر ، ص 13.

الإنسان مرحلة الصناعة لأدواته وكان حسه يقوده للإحاطة بمظاهر الأشياء عن طريق الفن. حتى تحول هذا الحس إلى استمتاع وتذوق لقيمة الأشكال وإدراك للقيم الوظيفية المرتبطة بالجمالية في هذه الرسوم والأشكال[1].

وفي الحديث عن الوعي الفني في هذه المرحلة، يمكن الحديث عن فنون الإنسان الأولى وهي رسوم الكهوف، ففي هذه الرسوم تتجسد أولى اللحظات (للجمالي)، بمعنى أن الوعي الكامن في ذات الإنسانية هنا قد تحرك أولى حركاته نحو التخصيص ومنذ هذا التحرك أصبح الفن " عامل أساسي في الإنسان، لازم للإفراد كما للجماعات"[2] واللزوم هنا بمعنى الضرورة، وهذا ما يؤكده استمرار الفن حتى اليوم.

وفيما يتعلق بهذه المنجزات الأولى، قد كتب منظرو التاريخ والفن والاجتماع، أن ثمة بواعث تكمن خلف هذه المنجزات، منها التشابه السحري وطرق السيطرة على الموجودات، غير أن هذه التأويلات لم تكتسب صفة الثبات أو مطابقة الواقع، كما أنها مقبولة لدى العقلاء لرجحان افتراض وجودها في هذه المرحلة الجمالية، أو الشكلية، ولسنا في صدد ذكر ما كتب عن هذه الأدوار السحرية (التشابهية والتشاكلية)، وإنما هدفنا هو اللحظة الجمالية الأولى، التي تمت من خلالها ولادة فعل الوعي الفني الأول في تاريخ الفنون الإنسانية الطويل[3].

كما أن هذه الإبداعات الفنية عند ملاحظتها من الناحية الشكلية، نجدها قد قامت على دور رئيسي وكبير وهو دور المخيلة، إذ تم تنفيذ هذه الأعمال الفنية بطريقة المحاكاة أو تمثيل الواقع، وربما اتسعت حدود هذا التمثيل (الرسم) أو (نحت) فعالية الصيد بشكلها الكامل، ولكن ماذا يعني وجود مثل هذه الفعاليات في مخيلة الإنسان؟ وماذا يعني تمثيلها في جدران الكهوف؟ ألا يعني هذا قدم الشكل التصوري؟ أو قدم الصورة؟ أو أن هذا الاشتغال الشكلي هو الذي وجد في بدايات الفكر الإنساني؟.

---

[1] – نفس المصدر ، ص 14.

[2] – رينيه هونغ، الفن تأويله وسبيله، ص11.

[3] – المصدر السابق ذكره، ص 19.

إن المسألة مرتبطة بنظام التطور، إذ ليس من المعقول أن توجد الأشياء هكذا وتتشكل في دفعة واحدة على متكاملة على مسرح الوجود الإنساني، فليس من المعقول أن تكون الحضارة الإغريقية مثلا، هي وليدة نفسها من دون تدخل الحضارات التي قد سبقتها في الوعي المنطقي المنظم، وليس من المعقول كذلك أن يبدأ الإنسان أول الأمر بلحظة الإبداع المتمثلة بالكتابة، وهنا يمكن تأييد ما قدمه "غاتشف Ghatchuf Ghyourgui" [1] في هذا الصدد، من ناحية قدم الصورة على الفكر المنطقي والديني، والإختلاف معه في سلسلة ترتيب اللحظات، وان كان غاتشف لا يسميها باللحظات، كما أنه لا يصنفها كذلك بمثل هذه الطريقة الاستقرائية، فهو يقول: "الصورة تسوغ نفسها أمام الفكر المنطقي، والفكر المنطقي يسوغ نفسه أمام الوعي الديني الميثولوجي"[2].

فالمسألة هنا غير متعلقة بتأويلات الأشكال، بقدر ما هي متعلقة ببنيتها كمنتج جمالي، ولعل هذا هو الأمر الذي دفع إلى قول أن حس الجودة هو الذي يميز الإنسان جوهريا عن الحيوان، فيمنح مقامه المتصدر في سلسلة الكائنات، ويبن ما هي علة شرفه ورفعته[3]. ولو عدنا لما تقدم في الاستقراء السابق، لوجدنا أن الوعي بما هو كلي بالفعل تشترك به كافة الحيوانات، وأنه بما هو مخصص تميز به الإنسان وحده، وقد قال تعالى في محكم كتابه العزيز {وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً}[4]، إشارة لهذا الوعي المخصص، والظاهر من خلال المنجزات الأولى للإنسان أن هذا الوعي أول ما تخصص بالجمال، ولذا " يتمتع الإنسان وحده بموهبة التصور الفكري والمتابعة المدركة "[5].

هنا قد يقول قائل إن هذه المنجزات الفنية كان يرافقها بعضا من الطقوس –كما يذكر ذلك المؤرخون– ألا يمكن أن تكون هذه الطقوس في حد ذاتها بنية أدائية جمالية ؟ خاصة وأنها تحتوي على بداية ووسط ونهاية، بمعنى أنها

[1] – غاتشف دميتريفش غيورغي، ولد في موسكو سنة 1929، حصل دكتوراه دولة في الفللوجيا، و عمل باحثا في الأكاديمية للعلوم الروسية.

[2]– غاتشف، الوعي والفن، ص 5 – 10.

[3]– رينيه هونغ، الفن تأويله وسبيله ، ص 12.

[4]– القرآن الكريم، سورة: الإسراء، الآية(70).

[5]– المصدر السابق ذكره، ص12.

تحتوي على أولى بذور مراحل الإخراج الفني، وتوزع فيها المهام، وتتنوع فيها الحركات والأصوات وربما الرقصات، ففي مثل هذه القضية نكون قد عدنا إلى التأويل الذي يرفضه الاستقراء العلمي، لكن وعلى الرغم من ذلك، لا نجد فرقا واسعا بين ما تقدم، وبين اعتبار هذه الطقوس نوعا من أنواع اللحظة الجمالية.

وان صحت هذه الطقوس في الواقع الفعلي حسب تأويلات المنظرين، فإنها مؤشر على تخصص الوعي العام إلى فني جمالي في بداية الأمر، في كل من الصورة والفعل، ولعل هذا الموضوع يشابه ما قدمه غاتشف ، من أن "الصورة قديمة قدم العمل"[1]، وانه بالفعل ربما تطور مفهوم الأداء وعمليات العروض الراقصة والمسرحية في بنية الحضارات في ما بعد، من هذه اللحظات الطقسية الأولى، وعلى أية حال فإننا ما زلنا في الفني ولم تخرجنا هذه الطقوس إلى أمر آخر.

ويجب الإشارة إلى مسألة غاية في الأهمية، وهي أن فنون الإنسان في هذه المرحلة الأولى من التطور في الوعي، متشابهة في كل سماتها الشكلية، ولا فرق بين معطيات الإنسان الجمالية الأولى بين حضارة وأخرى، وتكاد تكون أعمال الإنسان في هذه الفترة ناتجة عن فنان واحد، وأنها بشكل عام تغلب عليها صفة التعبيرية[2].

وثمة مسألة أخرى تخص فنون هذه الفترة ، أن الفنان حين يرسم أو ينحت الموجودات التي تحيطه، يمثلها بتمثيلات واقعية محاكاتية، أما حين يرسم أو ينحت الإنسان فأنه يجرد الشكل الإنساني، بمعنى أن أعمال الفنان في هذه المرحلة كانت في نفسها تحمل معنيين، معنى مشخص تمثل بما هو متعلق بالطبيعة، ومعنى مغيب تمثل بما هو متعلق بالإنسان، وهذا يعني أن الوعي الفني منذ اللحظة الأولى، قد حدد مسارين في الاشتغال الشكلي، مسار تعلق بالتشبيه وآخر تعلق باللاتشبيه، وان هذين المسارين قد استمرا حتى هذا اليوم، ولكن لماذا كان الفنان يشخص الموجودات الطبيعية ويغيب الإنسان؟

---

[1] – غاتشف، الوعي والفن، وكذلك : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، 1979ص 7.
[2] – الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور، ص 25.

الإجابة عن هذا السؤال تكمن في تأويل المنظرين والمؤرخين، فبما أن التأويل قد أشار إلى نوع من أنواع السحر كامن في هذه الأشكال، وان الهدف منه هو السيطرة على الحيوانات لاصطيادها، فتغيب الإنسان خشية السيطرة عليه هو كذلك. وتبقى الإجابة هذه في حدود التأويلات، وربما هي ليست الحقيقة، لان نتائج التأويل ليست بالضرورة متصفة بمطابقة الواقع كما تقدم في بدايات هذا الاستقراء.وهكذا ينتقل الوعي الفني انتقالا آخر في نموه وتطوره، مع انتقال الإنسان إلى القرية أو إلى الاستقرار، بعد أن كان يتجول بحثا عن القوت، وأصبح منتجا له، ويذكر المؤرخون والمنظرون انه إنتقل من(النيئ) إلى (المطبوخ)[1]. ولسنا في صدد مناقشة هذه الانتقال من جهته التاريخية وإنما من جهة منجزاته الفنية، وأما التأريخ فمصادره كثيرة وهي مطولة.

ولقد ارتبط الفن في الحضارات القديمة بالرعاية كما في الحضارات الفرعونية و الرافدية. فقد كان الحكام والكهنة هم من يحدد الاتجاهات والقيم الجمالية والوظيفية للفن، وكان الفنانون مجرد عمال مهرة يعملون في ورش فنية خاصة ملحقة بالمعابد والقصور. وكان يشرف على هؤلاء العمال معماريون ومهندسون، كانت لهم القدرة على تقييم وتوجيه تلك الأعمال، وقد منح هؤلاء مظاهر تكريم خاصة بوصفهم من كبار موظفي الدولة[2]. فكان ما يقومون به صورة من صور النقد الفني للأعمال الفنية أولا من ناحية قيامهم بتوجيه الفنانين، وثانياً من ناحية تفسيرهم وتوضيحهم هذه الفنون للحكام والكهنة. لقد كان التركيز في الأعمال الفنية القديمة على تصوير الحكام في وضع العظمة والوقار، وكانوا يفضلون أن يظل الفن محافظاً على التقاليد التي وضعوها دون أن يكون للفنان حرية التغيير والتجديد، وكان النقد يرفض ما يخالف التقاليد والقواعد الفنية القائمة على معرفة محددة خاصة بالدين وتصوير رموزه في أوضاع مختلفة تجذب العامة من المجتمع، فجمعت الفنون بين الوظيفة الشعائرية الدينية، وبين الوظيفة الجمالية.

[1] – نفس المصدر، ص 33.

[2] – المصدر السابق ذكره، ص 49.

- الوعي الفني عند الإغريق :

لقد أنتجت الحضارات القديمة فنونا لها صفات جمالية ونفعية، إلا أن الحضارة الإغريقة كانت الحضارة التي اهتمت بالوعي الفني وأفرزت فكراً نقدياً . وكان من أبرز فلاسفتها أفلاطون وأرسطو وسقراط ، لقد تكونت بذور الوعي الفني النظرية في القرن الخامس قبل الميلاد حيث كان هؤلاء الفلاسفة هم أول من كتب في فلسفة الفن والجمال، فقد كانت أفكارهم الفلسفية ترافق ازدهار الفنون الإغريقية. وكانت الأفكار التي جاء بها هؤلاء الفلاسفة حول الحكم الجمالي والنظرة إلى الفن والفنانين بمثابة مفهوم متفرد لرؤية نقدية تعبر عن الذوق العام في ذلك العصر[1].

لقد ارتبط الوعي الفني بفلسفة الفن وعلم الجمال، فكان الوعي يقوم على ما تنتجه الفلسفات الفنية والنظريات الجمالية في تفسير الفنون والحكم على الأعمال الفنية.

و من هذا المنطلق نجد الفيلسوف الإغريقي سقراط يؤكد أن على الفن أن يسير وفقا "لخدمة الأخلاق والجمال، ويجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية الزائلة"[2] وان على الفنان وفقا لذلك أن يكون معقولا، بمعنى انه قد جعل الوعي الفني مرتبطا بالأخلاق، وبالتالي فهو منتظم بالقدر الذي يجعلنا أن نقول عنه نافع.وبما أن الأخلاق الحميدة أو النافعة هي التي تعكس الحياة المثلى، فكذلك الفن النافع هو الذي يعكس الحياة ذاتها .

أما أفلاطون ففلسفته لا تختلف كثيرا عن فلسفة سقراط، من جهة انسجام الفن مع السلوك لخدمة المجتمع، غير أن هذا المجتمع في اليونان القديمة، كان يرى أن للفنون ربات تختص برعايتها، وهي التي تلهم المبدعين لانجاز أعمالهم، فظهرت على يديه نظرية الإلهام، إلا إنها ليست من ربات الشعر وإنما من المثل . والتي "ترجع الإبداع

[1] - الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور، ص 28.

[2] - نجم عبد حيدر، علم الجمال أفاقه وتطوره، ص 77.

الفني إلى نوع من الإلهام الذي يأتي من قوة غيبية"[1]، وعلى هذا فان أفلاطون في الوعي الجمالي، اختلف عن غائية أرسطو في التطبيقات الجمالية؛ لان "الفن عند أفلاطون تجلي صوفي نحو عالم المثل"[2].

غير أن أفلاطون استطاع أن يشير إلى جمال الأشكال الهندسية، كالخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والزوايا والمساطر،لان هذا يعني حضور العقل في العملية الإبداعية وليس غيابه اعتمادا على الإلهام.

الأمر الذي يدعو للإعتقاد بأن نظرية الإلهام عند أفلاطون ليست هي عقلية دون الهام وليست هي الهام دون عقل، وما ذلك إلا لكون" الإبداع الفني يتطلب قدرة على التحليل والتأليف والتركيب عند التنفيذ في معظم الأحيان، كما يتطلب مقدرة عقلية وقدرة إبداعية على الدوام فلا يمكن أن يكون للعقل حضوره في مرحلة وغيابه في مرحلة أخرى، فان كان هناك ما يوجب أهمية للعقل في التنفيذ فان ذلك يتطلب وجود أهمية ولو نسبية للعقل في منشأ العمل الفني، ومعنى ذلك أن منشأ العمل الفني يتطلب أيضا مقدرة عقلية وليس إلهاما صرفا"[3].

وأيا كان الأمر فالمحصلة هي أن الوعي الفني قد ارتبط بالأخلاق كذلك، وهو "لا يقتصر على الفنون الجميلة، ولكن يضم كل المهارات الإنسانية بدأ بتدريب الطلاب، وبناء السفن إلى رسم اللوحات ونحت التماثيل، وأسمى فن عنده هو القدرة على الحياة الفاضلة أو العقلانية " [4].

أما أرسطو فقد" اتفق مع فكرة أفلاطون التي تقول بأن هناك صورا أخلاقية وأخرى غير أخلاقية وان على الفن أن يكون أخلاقيا"[5] غير انه دعا إلى محاكاة الجوهر، مستندا في ذلك إلى عالم المثل الأفلاطوني، وانه اخفض من قداسة هذا العالم قليلا، " فقد اعتبر الموجودات الحسية في الطبيعة ما هي إلا انعكاس متماثل الصفات مع الصور

---

[1] – وفي هذا الصدد يذكر الباحث استجداء (هوميروس) في بداية الالياذه، لربات الشعر ان يهبنه الالهام، ومقولة (هيرقليطس): " اني كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن الحقائق ولا يعرفن من اين تاتي" . ينظر في ذلك: جان ماري جوير، مسائل في الفن المعاصر، ت: سامي الدروبي، ص 128. وكذلك: جان برتليملي، بحث في علم الجمال، ت: د. انور عبد العزيز، ص 120.

[2] – المصدر السابق ذكره ، ص 29.

[3] – مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مكتبة مدبولي، ص 29.

[4] – محسن محمد عطية، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، ص 51.

[5] – المصدر السابق ذكره والصفحة ذاتها.

الأزلية أو المثل العليا "[1] وكلما كان هذا الانعكاس متمثلا في أعمال فنية، كلما تحققت اللذة وهنا نجد الفيلسوف الأول الذي يقر باللذة تبعا لتحقق المطابقة مع المعيار[2].

إذن فالفني عند سقراط إرتبط بالغائية، بوصفها العلة التي يكون فيها الشيء جميلا، بمعنى أن المعيار هنا هو الإفادة من التركيبات الشكلية، لتخدم بالتالي المجتمع، وعلى هذا فان الفن كلما كان في محتواه اجتماعيا أو يعالج مسائل اجتماعية كلما اقترب من مطابقته للمعيار وبذلك يتحقق الجمالي[3].

أما عند أفلاطون فإن المعيار، كذلك هو الإفادة، غير أنه كفيلسوف قد أعطى أقدم نظرية في علم الجمال وهي الإلهام، وهكذا هو الشبه مع أرسطو، إلا أن الأخير دعا لمحاكاة الجوهر بوصفه عاكسا للمثل، وأفلاطون دعا لتمثيل المثل ذاتها، و أرى أن المعيار في أبحاث هؤلاء الفلاسفة، هو الإفادة للمجتمع، بمعنى مطابقة الواقع في محاكاة الخير والأخلاق السامية عند الأول، ومطابقة الواقع في محاكاة المثل عند الثاني، ومطابقة الواقع في محاكاة الجوهر المساوي للمثل في انعكاسه بها عند الثالث.

وعلى ذلك فإن المنجز الفني تبعا لأقواله لابد أن يكون عقليا مرتبطا بالمجتمع، بمعنى أن يكون مفهوما وليس غامضا، وان كان ليس تشبيهيا، أو مجردا؛ لأن المنجز الفني يرتفع إذا ما إبتعد عن الواقع ، أو يتطابق مع المثل، ويهبط إذا ما فارقها، بمعنى أن دعوى الأشكال الهندسية المثلى عند أفلاطون ومحاكاة الجوهر عند أرسطو، لا يلزمان الفنان على انجاز ما هو تشبيهي؛ وإنما يلزمانه بعدم التعرض إلى إهانة الأخلاق أو المجتمع وان تكون للعمل غاية[4].

---

[1]- نجم عبد حيدر، علم الجمال افاقه وتطوره، ص 32.

[2]- ما يراد قوله أن اللذة موجودة عند الثلاث، الا انها في ثلاث صور، فيجب ان تكون أولا نافعة، وثانيا مقربة من عالم المثل، وثالثا كاشفة للجوهر او الذات، بمعنى ان الأعمال حين تنفيذها وبعد الانتهاء منها، سيحصل ثمة شعور باللذة، هذه هي المنشودة في الفكر الجمالي، وهي واحدة – أي اللذة– في مراكز الجمالي وتطوره عبر العصور، وقد مر الحديث عن ذلك.

[3] – الزغابي ، زغابي : الفنون عبر العصور، ص 29.

[4] – المرجع نفسه ، ص 45.

- الوعي الفني في العصور الوسطى وعصر النهضة في أوروبا :

عندما ظهرت المسيحية ظهرت فنون إعتمدت على تقديم أشكال تتناسب مع الذوق العام الذي يسعى إلى السكينة والشعور بالخشوع الحسي والروحي. وكان النقد يدين الفن الوثني ويدعو الذوق العام إلى جمالية الدين السماوي الجديد، حيث كانت الفنون المسيحية تعتمد على تقديم عناصرها وخصوصاً الشخصيات الدينية في أوضاع جمالية وقدسية تعمل على جذب أنظار المتعبدين للتأمل فيها[1]. وفي العصور الوسطى ارتبط الفن بالمعتقد وبالدين كما تأثر بالفلسفة اليونانية التي لم تغب أيضاً، فاستخدم النقد والفن للدعوة إلى الدين المسيحي والتأثير على الذوق العام ولتوضيح القصص المسيحية والأساطير القديمة التي كانت ترسم على جداريات ضخمة في الكنائس وعلى أسقف الكاتدرائيات[2].

أما في عصر النهضة فكان الفن واقعياً , فجمال الجسم الإنساني والتناسب , و الإنسجام شكلوا العنصر الأساسي في تصور فلاسفة عصر النهضة عن الجميل [3], وقام الفن بتفسير قوانين الجمال انطلاقاً من الأشِكال المحسوسة واعتماداً على الروح الإنسانية والحقيقة الحياتية , فقد كان ليوناردو دافنشي يبحث عن الحقيقة الحياتية , لكنه ركز على التناسب لأنه أجمل ما في الأشياء , ورأى شكسبير أن الجميل يصبح أجمل إذا توّج بالحقيقة , فهناك ترابط بين الجمال والحقيقة , لكن ديدرو ربط بين علم الجمال والأخلاق , ورأى أن الجمال في الفن يجب أن يتوج بالحقيقة الفلسفية , فيصير الجمال كامناً في التطابق بين الصورة والأصل وأساس الجميل يكمن في إدراك العلاقات ؛ فالفقر في إدراك العلاقة يدّمر درجة الجمال , والغنى الزائد يفقده الوضوح في الرؤية لكن نظرة الجمال عند ليسنغ كانت مختلفة , فقد ركز على الجمال الجسدي القائم على الجمع المنسجم من الأشياء عندما ننظر إليها نظرة واحدة , أمّا القبيح فهو تنافر الأجزاء [4]

[1] - المرجع نفسه، 57.

[2] - المرجع نفسه ، ص 60.

[3] - المرجع نفسه، ص 66.

[4] - فؤاد المرعي :محاضرات في علم الجمال , مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية , حلب 1425 هـ 2004 م ،ص 31.

المبحث الرابع

الهرمنيوطيقا بين النشأة و المفهوم

شهد تاريخ الفلسفة في مسارات تحوله من الفلسفة الحديثة إلى الفلسفة المعاصرة نقلة نوعية أسهمت فعلياً في هذا التحول تمثلت في الانتقال من نظرية المعرفة إلى الهرمنيوطيقا. بهذا التحول تصدرت "الهرمنيوطيقا" مكاناً رفيعاً في الفلسفة المعاصرة، بل يمكننا القول بأن الفلسفة المعاصرة على اختلاف تياراتها ومدارسها قد مارست الفعل الهرمنيوطيقي بإمتياز، وهو الشيء الذي يجعلنا ننظر إليها على اعتبارها فلسفة تأويلية في الأساس. إن الهرمنيوطيقا لا تبحث عن تأسيس صروح فلسفية، كما كان الحال مع الفلسفة الحديثة، بقدر ما هي فلسفة مختلفة تمارس التأويل بامتياز، الهرمنيوطيقيا تُجسد فكرة التحول في الفلسفة المعاصرة حيث أصبح التأويل وقضاياه موضوعاً للفلسفة منذ نهاية الفلسفة الحديثة وبداية الفلسفة المعاصرة، وتحديداً مع الفيلسوف الألماني نيتشه الذي عبّر عن هذا التحول في عبارته الشهيرة – والتي أصبحت المرتكز الأساسي الذي بُنيت على أساسه كل الفلسفة المعاصرة بكافة تياراتها المختلفة – " لا توجد حقائق وإنما فقط تأويلات"[1].

– الإشتقاق و التعريف اللغوي :

تتضمن كلمة **Herméneutique** (بالإغريقيّة **herméneutikè**) في اشتقاقها اللغويّ على كلمة (**tekhnè**) التي تحيل إلى الفنّ، بمعنى الاستعمال التقني لآليّات ووسائل لغويّة ومنطقيّة وتصويريّة ورمزيّة واستعاريّة[2]. وبما أنّ الفنّ كآليّةٍ لا ينفك عن الغائيّة، فإنّ الهدف الذي لأجله تجند هذه الوسائل والتقنيات هو الكشف عن حقيقة شيءٍ ما. وتنطبق جملة هذه الوسائل على النّصوص قصد تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم والحقائق التي تختزنها والمعايير والغايات التي تُحيل إليها. وعليه تعني (**herméneutique**) فنّ تأويل وتفسير

[1] - أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870–1970) التصوير، دار المثلث، بيروت، 1986، ص 6.

[2] - صفاء عبد السلام علي جعفر : هيرمينوطيقية (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة،ص 8.

وترجمة النّصوص.وهناك رؤية ترى أن المعنى الأصلي لاشتقاق مصطلح الهرمينوطيقا جذوره تعود إلى الفعل اليوناني (**hermeneuein**) الذي يترجم عادة بالفعل يفسر.[1] ،وبعضهم يعود بالكلمة إلى دلالة اشتقاقية مثيالوجية ترتبط بأسطورة هرمس الذي عرف بوصفه رسولا للآلهة، وإن كان لم يحمل عادة رسالة واضحة بالضرورة إذ كان يمثل ذاته وسيلة أو رسالة توصل الأرواح بعد موتها إلى العالم السفلي (عالم هاديس) عند الموت، فقد أشار سقراط إلى أن هرمس يمثل الإله الذي خلق اللغة والكلام، ويمكن أن يكون مؤولا أو رسولا كما عليه أن يكون لصا أو كاذبا أو محتالا [2] ،ويبدو أن الكلمة قد اشتقت من اسمه (**hermeneia**) أو العكس هو الصحيح.

و التأويل لفظ يعرف معناه وفحواه من خلال موقعه وطبيعة استعماله، وقد وَجَدَ مكاناً له في المجالات التي كانت اللغة أساسها ومحور بحثها. وإذا تصفحنا كتاب الله العزيز وجدنا أن اللفظ ورد في عدّة مواضع بدلالات متنوعة، فمعنى التأويل في قوله تعالى: {**وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ**[3]}؛ هو تعبير الرؤيا، وفي قوله تعالى: {**هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ الَّذِينَ نَسُوهُ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ**[4]}؛ بمعنى العاقبة والمآل، وفي قوله تعالى: {**وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّاً**[5]}؛ بمعنى تحقيق الرؤيا، وفي قوله تعالى: {**قَالَ لا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا**[6]}؛ أي: ألوان الطعام قبل أن يأتيكما، وفي قوله تعالى: {**وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ**[7]}؛ بمعنى: تفسير ما يؤول إليه.

[1] - المصدر نفسه ،ص 23.

[2] - ديفيد كورنر هوى: الحلقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمينوطيقية الفلسفية)، ترجمة خالدة حامد ، ص13.

[3] - سورة يوسف: من الآية6.

[4] - سورة الأعراف: من الآية53.

[5] - سورة يوسف: من الآية100.

[6] - سورة يوسف: من الآية37.

[7] - سورة آل عمران: من الآية7.

وبالنسبة للمعاجم الغربيّة فتكاد تجمع على الأصل الإغريقي لمصطلح "هرمينوطيقا **Herméneutique**"، ويمكن أن نختصر عبارتها لدى بعضهم على النحو التالي:

– برنار دوبي(Bernard Dupuy)، أرجعها إلى الجذر **هرمينيا Herménia** ، التي تدل على التأويل [1]

– طامين وهوبير (Tamine et Hubert)، أرجعاها إلى الجذر **هرمينيا Herménia** ، وهو فن تأويل العلامات،وهو تأمل فلسفي يعمل على تفكيك كلّ العوالم الرمزية، وبخاصّة الأساطير، والرموز الدينية، والأشكال الفنّية وغيرها.

– جون غروندين (Jean Grondin)، الجذر **هرمينيوHerméneuo**، ويعني فن تأويل النصوص، ويضيف إليه دلالات تنمّ عن نسبية في ضبط المفاهيم والمصطلحات إذ يذهب إلى أنّ الفعل اليوناني الذي اشتق منه «الترجمة والتفسير والتعبير».وفي هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الاتجاه إلى الفهم إدراكاً ووضوحا[2].

– جون بيبان (Jean Pépin)، والجذر **هرمينويان Herméneuein** وهناك أسماء ومصادر ونعوت من ذات العائلة **Herménia** و **Herméneutés** و **Herméneutikos** واللافت في عمل بيبان هو تحديده للانزياح الحاصل في تحوّل المصطلح من اليونانية إلى اللاتينية؛ إذ إنّ ترجمته بـ **Interpreta** قد أثّرت سلباً على دلالة **الهرمينيا**[3] **L'herménia** ، فقد اكتسبت، عبر السابقة (**inter**) معنى التوسط، الذي جعلها تنزاح عن معناها. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي هرمينوطيقا **Herméneutique** تبعاً لذلك هو التأويل **Interpretation** .كما كان ذلك عاملاً رئيساً في تداخل المصطلح، فيما بعد، مع لفظة التفسير **.L'exégèse**[4] بيدَ أنّ المعنى الأصلي للفظ **Herméneuein** وباقي مشتقاتها، والقول لـ بيبان،

---

[1] - Dupuy (Bernard), Herméneutique, in: Encyclopaedia Universalis, Corpus11, France S.A.2002. p.263.

[2] - Grondin (Jean), L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993, p.6, 7

[3] - صفاء عبد السلام علي جعفر : هيرمينوطيقية (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 24.

[4] - المرجع نفسه ، ص 26.

ليس هو التفسير بوصفه فعل ولوج في قصدية النصّ أو الرسالة، بقدر ما تدلّ في الغالب الأعمّ على فعل تعبير **Expression** يتصف بطابع الانفتاح الخارجي[1].

وللتأويل في مصنفات العلماء أكثر من حدٍّ ومعنى، وذلك على حسب ما صنف من أصناف العلوم ونوعه؛ فهو في اصطلاح المفسرين: "تفسير الكلام وبيان معناه، سواء وافق ظاهره أو خالفه"[2]. وفي اصطلاح الفقهاء والأصوليين: "ردّ الظاهر إلى ما آل إليه في دعوى المتكلم أو هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه، مع احتماله له بدليل يعضده"[3].

وهو عند اللغويين يدل على معانٍ منها الجمع، والإصلاح، فأُلتُ الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته "فكان التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واحد لا إشكال فيه"[4] ، ومنها التدبير والتقدير والتعبير. فأوّل الكلام وتأوّله: دبّره وقدّره، وأوّله: فسره، وقوله عزّ وجلّ: {**وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ**[5]}؛ أي: لم يكن معهم علم تأويله.

ومنها الرجوع، من أوّل يُؤوِّل تأويلاً، وثلاثية آل يؤول: أي رجع وعاد[6]. وآل الشيء يؤول أولاً ومآلاً، وأوّل إليه الشيء كلها بمعنى واحد، وهو الرجوع من الأوْل. فالتأويل له معانٍ لغوية، منها ما يرتبط بموضوع البحث، ومنها ما ليس له علاقة به. ومن خلال هذا يتبين لنا أن التأويل إنما يُحتاج إليه عندما يكون النص أو الكلام فيه خروج عما تعارف عليه ، فإن وجد ذلك الخروج أو التعارض لجأوا إلى التأويل.

---

[1] - Pépin Jean), L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris, editions du Seuil, 1975, p.291.

[2] - الأزهري أبو منصور محمد بن احمد : تهذيب اللغة: الجزء الثامن، تحقيق: عبد العظيم محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص 17.

[3] - المرجع نفسه، ص50.

[4] - ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، (1414هـ - 1994م)، ص458.

[5] - سورة يونس: من الآية39.

[6] - المرجع السابق ذكره.ص 172.

- **إصطلاحا** :

اختلف الدارسون في تحديد المصطلح العربي الذي يمكن أن يصور مفهوم "الهرمنيوطيقا" هل هو"التأويل" أم "التفسير" أم "نظرية الفهم"؟ وذلك بسبب تعدد دلالات هذا المصطلح في لغته الأصلية من جهة، إذ "الحقل الدلالي الذي يغطيه هذا المصطلح الإغريقي: (**Hermenevein**) يتضمن معاني؛ التعريف والشرح والترجمة والتأويل والتعبير"[1]، وللتطور التاريخي الذي عرفه من جهة أخرى، بسبب تأثره بنظريات تأويل النصوص، ولهذا لا يمكن الحديث عن هذا المفهوم إلا في صورته الأصلية "لأن أي مصطلح يوضع بدله لا يعطي تمام المعنى المراد منه، سواء اعتبرناه "تأويلا" أم "تفسيرا"، وسواء جعلناه "منهجا للتأويل" أم "منهجا للتفسير"، وسواء أطلقنا عليه "علم التأويل" أم"علم التفسير"[2]، ولهذا أبقينا على صورة المصطلح الأصلية.

إن إشكالية ترجمة المصطلح أين كان، وبالأحرى إشكالية الترجمة بصورة عامة، هي إشكالية تأويلية من الدرجة الأولى. لأنها عملية تمثل وفهم واستيعاب تام لكل المضامين والدلالات الممكنة وتلك التي يمكن أن يحتملها المعنى المراد نقله أو ترجمته. و سنوضح الأسباب التي دعتنا إلى استخدام مصطلح هرمنيوطيقا كمقابل للمصطلح (**Hermeneutics**). وفي هذا المقام استرشد هنا بالتمييز الذي أقامه د.محمد عابد الجابري مابين اللغة العربية المعاصرة من جهة أولى واللغة العربية المعجمية من جهة ثانية. وقد قصد بالأولى تلك اللغة التي بها نكتب اليوم ونقرأ والتي تغذيها الترجمة بدلالات ومعاني من المتعذر أن نجدها في مترادفاتها في اللغة العربية المعجمية.[3] وفي اعتقادي فإن مصطلح (**Hermeneutics**) هو واحد من هذه المصطلحات التي من الصعوبة بمكان إن لم يكن ضرباً من الأماني أن نجد له ما يقابله وما يعادله من حيث المضامين والدلالات في اللغة العربية المعجمية.

ولا شك في أن إشكالية ترجمة المصطلح المعرفي بصورة عامة ترجع في جذرها إلى الفجوة الكبيرة بيننا وبين المنجزات المعرفية والعلمية الهائلة للعقل الغربي المعاصر وخاصة في مضمار النتاج المعرفي على صعيد الدراسات الإنسانية

[1] - نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي" لجماعة من المؤلفين، ترجمة عبد الرحمن أوعلي، ص86.
[2] - محمد بهرامي : الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن، ص35.
[3] - محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، د.ت، ص35.

والعلوم الاجتماعية. سبب آخر لنشوء إشكالية ترجمة المصطلح عند النقاد العرب والمشتغلين بالترجمة إلى ما يقابله ويوازيه في اللغة العربية راجع إلى " غياب الوعي المنهجي والقدرة على تأصيل المصطلح في تربة الثقافة المستقبلة"[1]، وهو الأمر عينه الذي أدى حسب وجهة نظر عبد الغني بارة إلى الحيلولة " دون وضع ضوابط أو آليات إجرائية لتبني وتأسيس المقابل الأليق، الذي يتفق وخصوصية الثقافة العربية"[2].

ومن جهة أخرى هناك من لا يؤثر استخدام لفظة تأويل، علم التأويل،نظرية التأويل،نظرية التفسير... ، لسببين: يتمثل السبب الأول في أن هذه المصطلحات كما استخدمت في التراث المعرفي العربي الإسلامي كانت وما تزال تتلون بالدلالة الدينية الإسلامية حيث ارتبطت بقضايا تأويل وتفسير النص الديني الإسلامي وبالعلوم المتصلة به، بالإضافة إلى عدم قدرتها الدلالية التي ليس فيها ما يوازي وما يعادل هذا التداخل و التشابك على مستويات الدلالة والمعنى بالنسبة لمصطلح (**Hermeneutics**). في حين أن الأخير كافٍ لفهم وقراءة النصوص- سواء كانت لغوية أو غير لغوية- تتساوى من منظوره كل النصوص باعتبارها نصوص تاريخية وهو ما ينزع عن بعضها صفة القداسة والتعالي على التاريخ.

السبب الثاني أورده عبد الغني بارة بقوله: " هناك من المفاهيم التي تتداخل مع الهرمنيوطيقا ما يجعلها، أحياناً، تأخذ صورة المصطلح البديل أو الشارح أو المطابق/المماثل، وربّما تبلغ مرحلة التكامل في بعض الأحيان. وهي في الحقيقة، لا تعدو أن تكون مفاهيم فرعية أو مرحلية، تنبثق من صميم المقاربة التأويلية للنصوص، مثل: التفسير،الفهم، الشرح (التفسير)، التأويل، الترجمة، التطبيق أو الممارسة."[3]

ونجد محمد شوقي الزين في كتابه "تأويلات وتفكيكات" قد ترجم المصطلح الفرنسي ب"فن التأويل": " أننا نبتغي صيغة "فن التأويل" لترجمة كلمة (**Hermeneutique**) تمييزاً لها عن "التأويل" بمعنى :

[1] - المصدر نفسه، ص 37.

[2] - عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة:نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص82.

[3] - المرجع نفسه، ص124.

(**Interpretation**)[1]. وهناك من فضّل تعريبها ب"التأويلية" وهو ما فعله الدكتور منصف عبد الحق في كتابه "الكتابة والترجمة الصوفية: نموذج محيي الدين بن عربي"[2].وقد اصطلح المشتغلون بالفلسفة اليوم على استخدام كلمة "هرمنيوطيقا"[3] **Herméneutique**" للدلالة على ذلك الحيز من الفلسفة الحديثة الذي يعنى بنظرية الفهم، سواء كان المعطى المطلوب فهمه نصا شفويا أم مكتوبا أم عملا فنيا أم ظاهرة مجتمعية أم تاريخية"[4]، فالهرمنيوطيقا تختلف عن التأويل والتفسير كذلك في اللغة الفرنسية "فهنالك فرق بين الكلمتين **Interprétation**و**Herméneutique** إذ تعني الأولى الجهد العقلي الذي نقوم به لإرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن أو حقيقي، في حين أن الثانية ذات حمولة فلسفية بما أنها تهدف إلى الإمساك بالكائن من خلال تأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود"[5].

وعلى هذا الأساس آثرت أن أستعمل بالعربية كلمة أو لفظ هرمنيوطيقا للتعبير عن كلمة أو مصطلح (**Hermeneutics**) كي تحتفظ الكلمة بكامل شحناتها المعرفية و الدلالية و المنهجية المختزنة فيها، و لعدم وجود كلمة في العربية تستوفي معناها. حيث أن كلا من كلمة تأويل و تفسير لا تعكس إلا جزءا من وظائف و مهام الهرمنيوطيقا، و التى يبدو أنها ماتزال في الطور التوسع و التطور، بل و التحول أيضا.

والهرمنيوطيقا في الماهية الإصطلاحية تشتغل في البحث عن المعنى وغموضه ومحاولة كشف ما تحت السطح . سطح النص أي كان نوعه وتبينه وفهم دلالاته التي قد تكون غائبة والتي لا تعلن عن نفسها مباشرة . فقراءة النصوص هنا قراءة دلالية في المساحات والأشكال والبنى التكوينية والتي تنتظر من القارئ أن يستوحي المعنى

---

[1] - محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، د.ت،ص29.

[2] - المصدر نفسه، ص 29.

[3] - يعدد "ريتشارد بالمر" ستة تعاريف للهرمنوطيقا حسب الترتيب الزمني كالآتي: 1- نظرية تفسير الكتاب المقدس. 2- علم المنهج اللغوي العام.3- علم الإدراك اللغوي. 4- أساس المنهج المعرفي للعلوم الإنسانية. 5- علم ظواهر الوجود والفهم الوجودي.6- نظم التأويل التي يستخدمها الإنسان للوصول إلى المعاني الكامنة في الأساطير والرموز"، "الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن" لمحمد بهرامي، ص24.

[4] - أسعد قطان : الهرمنوطيقا الحديثة وفهم النص ، مجلة: "الحياة الطيبة"، ع14، س1425هـ/ 2004م، ص 51.

[5] - لحسن بن حسن : النظرية التأويلية عند ريكور" ، ص17.

ويؤوله .فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده فهو ينطوي على شرح خصائص العمل وسماته ، وعناصره وبنيته . إن الهيرمينوطيقا هي نظرية التأويل وممارسته. ولا يوجد منهج تأويلي محدد ، يؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.وتضرب جذور التأويل في التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار (هومر) في القرن السادس ق. م وفي تأويلات الكتب المقدسة. [1]

وتسعى الهرمنيوطيقا للرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد الحصول على فهم جديد ومتجدد للمعنى وهو ما يسمى بالمسافة الزمنية التي تعد المؤسس لإمكانية ايجابية ومنتجة للفهم، فهذه المسافة هي اتصال حي بين عناصر تتجمع وتتراكم لتتحول إلى تراث .وهي تشتغل على مختلف الأوجه المعرفية والمنهجية (الفهم – المشاركة – الحوار) فهو يتمتع بقوة تطهيرية تجعله يحقق ويحدد المعنى في اللحظة الراهنة بأساليب أكثر حيوية[2] .إذ أن التأويل ليس مجرد وصف للواقع وإنما هو إحالة أو بالتعبير التفكيكي " اختلاف " وهذه الإحالة تؤول إلى كينونة عدمية لأن التأويل هو في الواقع عدم إستنفاذ موضوع التأويل وقراءة لا تحط رحالها عند دلاله بليغة أو معنى يمكن القبض عليه أو واقع يسهل وصفه والتماهي عنه . [3]

فمهمة الفعل الهرمنيوطيقي هو القراءة، أي تحليل النصوص وتفكيكها وتفسيرها والكشف عن معانيها على إعتبار أن الحياة الإنسانية ذاتها نوع من النصوص يمكن قراءتها، وعلى أساس إن الحياة تجسد معنى ممكناً من حيث المبدأ توضيحه وإبرازه ، وأن ذلك يتم بطريقة تشبه الطريقة التي يفسر بها التحليل النفسي معنى الأحلام . ويقوم منهج التفسير في أساسه على إفتراض أن الكلام له معنيان، معنى ظاهر ومعنى خفي ، وهذا يعني أن للغة وظيفتين هي التعبير والترميز ، وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين كبيرين في تقسيم المعنى :- الأول (يقوم على استرجاع المعنى وبنائه) والثاني يقوم على الشك ويهتم بتحليل وتجزئة المعنى وليس بجمع الأجزاء في الاتجاه الأول . [4]

---

[1] - الرويلي ميجان وسعد البازاغي : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص47.

[2] - غادامير هانس غيورغ : التفكيك وفن التأويل ، ترجمة ، محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، الدار العربية للعلوم ، ص99.

[3] - الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1 ،2002ص19.

[4] - المختار ،الحسن : العودة إلى اكتشاف المختلف ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، مجلة أفق ، 2000 ، ص4-6.

وبهذا فالتأويل يشتغل على النصوص حيث يقوم بتفكيك شفراتها ورموزها، وتكون مدلولات مختلفة موجودة ظاهرة، وقد تكون مخفية

فهو يبين أنظمة دلالية جديدة التي توصله إلى المعنى الخفي. وهناك تأويلات متفق عليها تنتقل عبر التقليد لكن حتى هذه المعاني المؤولة تقليدياً يمكن أن تؤول ثانية وهذا ما يسمى بتأويل التأويل ، بالتأمل والإمعان وذلك لعدم اكتمال التأويل وقابليته الدائمة للفحص بوصفه تأويلاً مغلقاً وهنا يمكن هدف التأويل في الإبقاء على اللاتحديد ، أي الاستمرار في توليد المعاني .[1]

وإن أي عرض للتأويل يفترض مسبقاً افتراضات عدة تتعلق بطبيعة المعنى أو الفهم والاتصال ، إذ من الممكن تصور المعنى بأنه ما تنتجه بنى النص وأفكاره ، أو انه ما عناه المؤلف أو ما أنشأه المتلقي بوصفة ذاتاً أي حقيقة النص الموضوعة مقابل الفعل القصدي الذاتي، وهذا بالنتيجة يؤدي إلى قيام أو نشوء موقفين اثنين، الأول يؤكد على وجود معنى صائب واحد في كل (نص) في حين يؤكد المعنى الثاني على وجود كثرة من المعاني بحسب تعدد القراء ويقابل هذين الموقفين إلى حد ما (العرض المنطقي والتاريخي) للمعنى ، إذ يؤكد الأول على إن معنى (النص) موضوع مثالي يمكن لمختلف المتلقين وفي شتى الأزمان التعرف عليه وإعادة صياغته مجدداً ،أما العرض الثاني فيرى في المعنى حدثاً تاريخياً يتحدد وفقاً للسياق الذي حدث فيه فضلاً عن الموقف التاريخي لمتلقيه .[2]

والتأويل في الفلسفة والأدب هو المهارة أو القدرة على ا بداع أشكال بلاغية أو صور مجازية ، تصبح اللغة في الممارسة التفكيكية والتأويلية فسحة للعب وفق تجربة جمالية ومجازية تنفي المطابقة والبحث عن النسب بين الشيء وصورته أو الدال ومدلوله إلى الحد الذي تصبح فيه هذه التأويلات غير عقلانية أي إنها غير برهانيه وإنما فقط

[1] - مارغولس ، جوزيف : تأويل التأويل ، ترجمة : كونر الجزائري ، مجلة الثقافية الأجنبية ع،3،12، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992، ص 58 – 64.

[2]- الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ،مصدر سابق، ص23-24 .

جمالية أو مجازية أو بلاغية (حدسية وذكائية) تبتعد عن النسقية ذلك لأن الهرمينوطيقا كما يقول(فانيمو) " ممارسة تأويلية " فهي فسحة للتلقي والتلاقي أو مساحة للابتكار والتواصل .[1]

- الماهية الفلسفية للهرمنيوطيقا :

إن الماهية الفلسفية للهرمنيوطيقا متعددة و مختلفة، و ذلك حسب تعدد الإتجاهات الفكرية و الرؤى الفلسفية للفلاسفة الذين كانت لهم جولات من خلال هذا المصطلح و نذكر منها :

- يعرف "فريدريك أغوست وولف Frédéric Auguste Wolf"

الهرمنوطيقا بأنها "المعرفة بقواعد تعين على إدراك معاني العلامات"[2].

- ينظر "فريدريك أرنست دانيل شلايرماخرSchleiermacher "[3] (1768-1834) إلى الهرمنوطيقا بوصفها "فن الفهم و الاستيعاب". وقد ركز على قضية سوء الفهم، وأكد أن تفسير النصوص عرضة لسوء الفهم دائماً. لذلك يجب استخدام الهرمنوطيقا كمجموعة قواعد ممنهجة للاحتراز من الوقوع في هذا الخطإ. ومن دون هذا الفن لا سبيل إلى حصول الفهم [4].

- ذهب "وليام دلتايDilthey "[5](1833-1911) إلى أن الهرمنوطيقا علم يتولى تقديم مناهج للعلوم الإنسانية. فالغاية القصوى للجهد الهرمنوطيقي عنده هو الرفع من قيمة ومكانة العلوم الإنسانية, ومساواتها بالعلوم التجريبية. ويريده لخدمة العلوم الإنسانية بشكل عام.[6]

- يعرف باحث ألماني معاصر اسمه "بابنر Bubner " في مقال الهرمنوطيقا المتعالية الذي دُوّن سنة 1975 الهرمنوطيقا بأنها "مشروع فهم"[1].

---

[1] - ماكلين ، أيان : القراءة والتأويل ، ترجمة : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع1، مكتبة النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية 1999 ، ص1-2 .

[2] - المصدر نفسه ،ص 6.

[3] - فردريك دانيال شلاير ماخر (1768 – 1834) فيلسوف ألماني ابرز لاهوتي في القرن التاسع عشر . شارح للعهد الجديد ومترجم لأفلاطون .

[4] - المرجع السابق ذكره، ص 7.

[5] - دلتاي، ولهام: فيلسوف ومؤرخ فلسفة ألماني عاش في القرن التاسع عشر إلى بداية العقد الثاني من القرن العشرين، وقد تأثر بكل من كانط وهيجل، وأراد تأسيس هرمينوطيقا تنافس العلوم التجريبية.

[6] - صفاء عبد السلام على جعفر : هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.ص 32.

– ويتناسق هذا التعريف تماماً مع الهرمنوطيقا الفلسفية لدى "مارتين هايدجرM.Heidegger " و جادامر ، إذ إن المقصد من الهرمنيوطيقا الفلسفية هو وصف ماهية الفهم. الهرمنوطيقا الفلسفية, خلافاً للهرمنوطيقا السابقة، لا تنحصر بفكرة فهم النص، ولا تقيّد نفسها في نطاق فهم العلوم الإنسانية، إنما ترمي إلى مطلق الفهم، وتروم تحليل عملية الفهم كحادثة، والإفصاح عن شروط حصولها.

– "بول ريكورPaul Ricoeur " يعرف الهرمنوطيقا في مطلع دراسته "رسالة الهرمنوطيقا"، بأنها "نظرية الفهم باعتبارها ممارسة، في مجريات علاقاتها بتفسير النصوص" [2].

– يعرف "ريتشارد بالمر" الهرمنوطيقا فيقول: "هي الموافية اليوم بتراث التأمل الفلسفي الألماني، والفرنسي أخيراً، حول ماهية الفهم (Understanding) التي تطورت على يد "شلايرماخر" و"دلتاي" و"هيدغر"، ويتبناها في الوقت الحاضر "غادامر" و"شلايرماخر"[3].

– ماهية الهرمنيوطيقا عند الفلاسفة المسلمين :

في الفلسفة الإسلامية نجد أن ابن عربي وصل إلى شمولية مفهوم التأويل في قوله في الفتوحات المكية "ما في الكون كلام لا يتأول"[4]، ويؤكد ابن عربي أن التأويل يلمس الحقيقة على بخلاف ابن حزم الذي يعتبر أن التأويل هو انحراف عن النص وعن صورته الحقيقية، وهو تجاهل للنص والحقيقة بآن واحد.

هذا الإسهاب (النسبي) في مؤدى تعريف التأويل له ما يسوغه وإن لم نكن بصدد التسويغ؛ ولكن هذا التنوع في الآراء يشير إلى ناحية هامة بقدر ما يشير إلى ناحية أُخرى معاكسة، فمفهوم التأويل أثار فلاسفة المسلمين، ولكن البحث فيه اقتصر على تعريفات عامة خشية الدخول في مواجهة مع الفقهاء الذين التزموا حذراً متناهياً بصدد

---

[1] - نفس المرجع ، 32.

[2] - نفس المرجع، ص 32.

[3] - نفس المرجع ، ص 34.

[4] - نفس المرجع، ص 41.

التأويل خشية أن يتعرض القرآن الكريم إلى ما تعرضت له التوراة من تحريف للمعنى! فالتعسف الذي مارسه الفقهاء في وجه محاولات التأويل والفكر التأويلي عامة كان يرمي أساساً إلى منع امتداده إلى النص المقدس! وبكن أليس لنا أن نتساءل عن جدوى هذه المواجهة، وهل كانت لحماية النص المقدس الإسلامي أم حماية لسلطة التفسير؟

يميز محمد عابد الجابري بين عدة ضروب من القراءة يهمنا منها الضرب الأخير الذي يسميه (القراءة التأويلية) أو القراءة ذات البعدين، وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعيٍ في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب[1]، فالمتلقي إذن ينبغي له أن يستضيف النص، ويعقد معه صلاةٍ حميمة ليتعاونا معًا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل، ويعني هذا أن المتلقي لا يدخل عالم النص مجردًا من النوايا، وإنما يدخله مزودًا بأفكاره ونواياه الخاصة، وبذلك يستطيع فهم النص "أحسن مما فهمه مؤلفه"[2]، وهذا يعني أن العلاقة بين القارئ والنص لا تسير في اتجاه واحد فقط، وإنما هي علاقة تسير في اتجاهين متبادلين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ.

والهرمينوطيقا في مدلولها الفلسفي عند المسلمين منهج علميّ يستهدف تجنّب التأويل المذموم بإزالة العوائق التي تحول دون التفسير الذي هو التأويل المحمود لئلاّ يصبح التأويل تحكّما لا يضبطه ضابط كما هي حال التأويل عند الباطنية التي كشف الغزالي تحكّمها التأويلي في الفضائح[3].

ويُقرّر أبو زيد أنّ مفهوم الهرمنيوطيقا قد اتّسع في تطبيقاته الحديثة، إنتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعاً تشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الإجتماع والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفولكلور[4].

---

[1] - محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985، ص 09.

[2] - نصر حامد أبو زيد:إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 22.

[3] - المصدر نفسه، ص 25.

[4] - المصدر نفسه ، ص 25.

- قراءة تاريخية لتطور مصطلح الهرمنيوطيقا:

إرتبط إسم الهرمينوطيقا بهرمس رسول الآلهة أولمب في الميثولوجيا الإغريقية الذي ذكر أنه ينقل الرسائل من زيوس كبير الآلهة وينزل بها من العالم السماء إلى مستوى البشر في الأرض، فكان بالتالي خير وسيط بين عالم السرِّ الغيبي وعالم العلن المرئي، ولكنها ارتبطت أيضًا بالتفسيرات الهيمورية (نسبة إلى الشاعر هوميروس)، وكتابي العبارة وفن الشعر لأرسطو. ولكن محاورة أيون لأفلاطون هي أيضًا من الينابيع الصافية التي نهل منها مؤسسي هذا الاختصاص النبيل الذي سمي منهج تفسير النصوص الدينية، أو نظرية في التأويل، أو فن في الفهم. ربما من فضائل محاورة أيون الأفلاطونية – المشكوك في صحة نسبتها إليه – أنها أرست التقاليد الأولى للسؤال الهرمينوطيقي[1] حول الجدارة والصناعة بالنسبة إلى الراوي، وطرحت الأدوار التي يلعبها المؤلف والقارئ وسلطة النص والسياق الإجتماعي الذي تشكل فيه، وبحثت في قضايا المعنى والحقيقة والطبيعة والقيمة والإنسان وما يضطلع به من مسؤولية في الحياة. ولعل أهم إشكال مطروح، منذ البداية، في هذه المحاورة هو: ما علاقة تصور أفلاطون للهرمينوطيقا في محاورة أيون بتصوره للغة ولطبيعة العلاقة بين الكلمات والأشياء في محاورة الكراتيل[2]؟ وهل أن الخطاب الهرمينوطيقي يقتصر على مجال اختصاص معين دون آخر، أم أنه خطاب كوني يتناول جميع التجارب الحياتية وكل الحقول المعرفية دون استثناء؟ بأي معنى نتحدث عن كونية الخطاب الهرمينوطيقي؟ وهل يمكن للهرمينوطيقي أن يرتقي إلى مرتبة الفيلسوف؟ بأي معنى نسند حرفة الفهم والتأويل إلى الشعراء في حين أن أفلاطون طردهم من المدينة في محاورة الجمهورية لابتعادهم عن الحقيقة واتقانهم فن الكذب والخداع؟[3] لم ترتبط الهرمينوطيقا عند أفلاطون بالتلاوة الشفوية وبشرح النصوص، ولا بالترجمة من لغة أجنبية إلى لغة متداولة، ولكنها تنطلق، منذ البدء، من التجربة اللغوية بما هي علامة على وجود الإنسان في العالم، وتستشكل المسألة في

---

[1] - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والترجمة مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته ،مجلّة الآداب الأجنبية فصلية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:133، شتاء،2008، ص 8.

[2] - المرجع نفسه، ص 11.

[3] - المرجع نفسه، 12.

فضاء المهرجانات والتباري بالقصائد حيث العلاقة متوترة بين الباث–الراوي والمتقبل–الجمهور، وحيث الرسالة تخفي المطلوب وتطلب من المتفرج قدرة على فك الرموز من أجل تحصيل الفهم. يؤكد أفلاطون على أن الهرمينوطيقا فنٌّ، وأن الماهر فيها هو الذي يظهر في أحسن صورة، ويجعل من المعنى هو مقصده الأسنى بقوله على لسان سقراط[1].

– الهرمنيوطيقا بوصفها منهجية لتفسير الكتاب المقدس :

إن هناك من يرى أن مصطلح الهيرمينوطيقا مصطلح بدأ استخدامه" في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني "الكتاب المقدس" فيما يعرف بـ: التفسير التوراتي، وقد كان لهذه النشأة في كنف الدراسات الدينية ما يبرره، لاسيما إذا علمنا [2]مدى صعوبة الصراعات التي نشبت بين كل من حاول تفسير التوراة خارج إطار التفسيرات الرسمية لدى الإكليروس[3]، أو رجال الدين، الذين يصرون على ضرورة أن يكون الفهم أحاديا بعيداً عن التأويل المجازي "الرمزي، ليبقى بذلك تأويل الكتابة المقدسة، وفق الرؤية الدينية البروتستانتية[4] حبيس مسلمات رجال الدين باعتبارهم يمثلون المخلص" السيد المسيح"، لتصبح تأويلاتهم نصوصا مقدسة تحجب أو تزيح النص المقدس،الأصل.

وأمام هذه المشكلات، في المجتمع المسيحي القديم تبلور مفهوم الهرمينوطيقا ليشير إلى " مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني "الكتاب المقدس"[5]، خصوصا بعد أن طرحت مجموعة من القضايا المتعلقة بالإنجيل على المتعاطي للتفسير المسيحي من غير الكنسيين . وهذه المشكلات تلخص في:

– تثبيت الإنجيل المنقول شفويا عن طريق الكتابة

– تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد

---

[1] - المرجع نفسه، ص 12.

[2] - المصدر السابق ذكره، ص 26.

[3] - هم رجال الدين وهم ثلاث فئات: الأساقفة"المطارنة "،القساوسة "القمامصة"، الشمامسة.

[4] - حركة مسيحية رمت إلى إنقاذ المسيحية من رجال الدين ومن سلطة الكنيسة و البابا.

[5] - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والترجمة مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته ، ص 54.

- التباعد اللغوي بين العهد القديم والعهد الجديد

- التباعد اللغوي بين الكلمة في أصل وضعها والاستعمال الجديد

- الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء المعنى السطحي

- انعدام الثقة في القراءة الوحيدة للإنجيل

هذه العوامل أدت إلى ظهور هذا الاتجاه في الفهم والتفسير. الإصلاح الديني وانتشار الفكر البروتستانتي، وقد أدت إلى ضعف العلاقة بكنيسة روما، وبذلك شعروا بحاجة ملحة لمنهج يتضمن قواعد معينة لتفسر الكتاب المقدس، وأول كتاب ألف في هذا المجال اسمه (الهرمنيوطيقا) ومؤلفه (دان هاور) طبع عام 1654م ذكر فيه مناهج وقواعد لتفسير الكتاب المقدس .

وتطورت الهرمنيوطيقا باعتبارها تأويلا وتفسيرا للنصوص خاصة انطلاقا من الرواقية[1] "**Sotiocisme**" لتأخذ شكل القراءة الاستعارية، ... وهكذا فقد شكلت الهرمنيوطيقا القديمة تجاوزا للتحليل النحوي والبلاغي، أي البحث عن النوايا العميقة للمؤلفين، وعند نهاية العصور القديمة ظلت الهرمنيوطيقا متعلقة بالتوراة كذلك"[2]، لكنها عرفت توجهات مختلفة بعد ذلك فقد "كان المفكر الألماني "فريدرك شلايرماخر " أول باحث حاول التأسيس لنظرية عامة في التأويل، يمكن استخدامها أيضا في النصوص غير الدينية، ويذكر على أنه مؤسس الهرمنيوطيقا غير التقليدية، حاول تقديم أسلوب واحد لفهم النصوص، يكون فعالا في جميعها، ويزيل الاختلافات بين المفسرين في أساليب التفسير، وكان يعتقد أن الكتاب المقدس ليس بحاجة إلى أي منهج خاص"[3]، ويعد شلايرماخر من أبرز أقطاب الهرمنيوطيقا الحديثة، والذي "أدخلها إلى مرحلة جديدة تحولت فيها إلى فن الفهم، لتعرف نظريته بنظرية الفهم ويصبح السؤال الأساسي في الهرمنيوطيقا هو: كيف تفهم حقيقة كل الأقوال المنطوق منها والمكتوب؟ ويقوم

---

[1] - جاء في المعجم الفلسفي: "هي مذهب زينون Zenon وكليانت Cleanthe وكريسيب chrysippe وسنكا وايكتانوس، ومرقص وأورليوس وغيرهم من فلاسفة اليونان والرومان وقد سموا بالرواقيين لأن (زينون) صاحب هذا المذهب كان يعلم تلاميذه في رواق، والرواقي يرى أن السعادة في الفضيلة وأن الحكيم لا يبالي بما تنفعل به نفسه من لذة وألم، حتى إن عدم مبالاته بالألم قد يبلغ درجة النفي والإنكار، وكل من كان رواقيا مطمئن النفس رابط الجأش صابرا، ولا يحزن على فقد شيء، ولا يبالي بما يصيبه"، جميل صليبا، ج1، ص622.

[2] - نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي" لجماعة من المؤلفين، ترجمة: عبد الرحمن أوعلي، ص86، وانظر كذلك: "الهرمنوطيقا الحديثة وفهم النص" لأسعد قطان، ص108 .

[3] - محمد بهرامي : الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن ، ص25.

الفهم حسب شلايرماخر على ثنائية: الهرمنيوطيقا اللغوية والهرمنيوطيقا النفسية؛ أي فهم اللغة من جهة وفهم القائل من جهة أخرى، وتعمل اللغة هنا مفتاحا لفهم القائل"[1]، تلتقي هرمنيوطيقا شلايرماخر مع النظرية الإسلامية للتفسير على هذا المستوى؛ أي أن الهدف الأسمى لعملية الفهم هو الوصول إلى قصد الكاتب أو القائل، على خلاف بعض الهرمنيوطيقات التي لا تعير أي أهمية لقصد الكاتب في عملية الفهم، إلا أن شلايرماخر من جهة أخرى "يشدد على أن قاعدة التعامل مع النص يجب أن تكون سوء الفهم لا الفهم، إذ حتى عندما يزيَّن لنا أننا فهمنا جيدا يبقى هناك شيء من عدم الفهم أو سوئه يتحدى كل محاولاتنا لتذليله، وبهذا يمسي سوء الفهم هو القاعدة لا الاستثناء، فالفهم عنده عملية لا تنتهي"[2]، وهذا من أبرز الدعاوى التي تدندن حولها القراءة المعاصرة للنص القرآني؛ الفهم الآني.

- الهرمنيوطيقا الفلسفية :

الهرمنيوطيقا الفلسفية, نشأت في القرن العشرين, وبدأت من مارتن هيدجر), ولكنها طورت وطرحت كنظرية علمية لتفسير النص من قبل تلميذه جادامير. وقد أحدثت تحولاً رئيسياً وجدياً في اتجاه التأويلية وأهدافها ووظائفها، وكان لها النفوذ الأكبر في أذهان الباحثين، و تتلخص أهم معالم الهرمنيوطيقا الفلسفية في:

- تغيير الهدف من الهرمنيوطيقا من علم المنهج إلى هدف فلسفي: أقام هيدجر التأويلية على أساس فلسفي ، حيث ذهب إلى أنه لابد من رفع مستوى علم الهرمنيوطيقا من مجال علم المنهج والتعرف عليه إلى مجال الفلسفة، لذلك غير من وظيفة هذا العلم ومنهجه، فبدلاً من البحث حول (منهج لفهم النصوص أو منهج عام للعلوم الإنسانية)، أو عن (النظرية التفسيرية) أو المعيار لتقويم الفهم الصحيح عن غيره، لابد من البحث عن معنى الفهم والتفسير نفسه وحقيقته، فهذا هو نفسه موضوع البحث. وطالما أن الفلسفة هي فهم الوجود، فلابد أن يستفاد من التأويلية في مجال فهم الوجود[3].

---

[1] - نفس المصدر، ص39.
[2] - نفس المصدر، ص111.
[3] - نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي" لجماعة من المؤلفين، ترجمة: عبد الرحمن أوعلي،ص 88.

– الفرق بين الموجود والوجود: يفرق هيدجر بين (الموجود أو المتواجد أو الكائن المشخص) وبين الوجود نفسه. ويرى أن الفلسفة انحرفت بعد أفلاطون عن مسارها الطبيعي الصحيح حيث أهملت البحث عن معنى (الوجود) وحقيقته وفهمه، وأخذت تبحث عن فهم (الموجود)، أي أن الفلسفة الغربية اهتمت بالبحث عن (الماهية) أو الموجود، بينما كان عليها البحث عن الوجود نفسه. وفي رأيه أن فلاسفة اليونان القدماء كانوا يسلكون المسير الصحيح في البحث الفلسفي ، حيث كانوا يبحثون حول معنى الوجود نفسه، ولكن بعد أفلاطون انحرفت الفلسفة الغربية عن مسارها الأصلي، فبدلاً من التساؤل عن معنى الوجود بحثت عن فهم الموجودات[1].

وبعد هيدجر جاءت هرمنوطيقيا جادامير الجدلية التي لا تهتم بالمنهج، وقد كان رد الفعل ضدها "مع مفكري الهرمنوطيقا المعاصرين مثل "بيتي Betti " و "بول ريكور" و " إريك هيرش Eric hirsh " الأول في إيطاليا والثاني في فرنسا والثالث في الولايات المتحدة الأمريكية، الذين يسعون لإقامة نظرية"موضوعية" في التفسير، إنهم– مثل شلايرماخر– يحاولون إقامة الهرمنيوطيقا علما لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب يتجاوز عدم الموضوعية التي أكدها جادامير، إن الهرمنيوطيقا عند هؤلاء المفكرين لم تعد قائمة على أساس فلسفي، ولكنها صارت–ببساطة– علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير"[2]، ولقد تأثرت الهرمنوطيقا في الفكر الغربي بمجموعة من الفلسفات حتى صارت وعاء يصب فيه كل جديد فلسفي؛ فقد كانت ظاهراتية، ثم صارت بنيوية، وهاهي الآن تقف في خط فلسفة التفكيك[3].

وفي مقاربة أولية، يمكن تعريف الهرمينوطيقا الفلسفية –حسب بول ريكور–: كتأمّل حول عمليات الفهم الممارسة في تأويل النّصوص"[4]. ولئن تميزت الهرمينوطيقا هنا بكونها فلسفية فلأنّها ارتبطت في بدايتها بتفسير وتأويل النّصوص الدينية (الإنجيل). وترتبط الهرمينوطيقا كفن للتأويل والفهم بالنّص كموضوع ينوب عن العالم الذي تحمله

---

[1] - المرجع السابق ذكره، ص 88.
[2] - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل ، ص44.
[3] - وذلك رغم تصاعد أصوات فلسفية داعية إلى العودة والالتزام بالضوابط في التعامل مع النصوص مع رد الاعتبار للمؤلف كهرمنيوطيقا إريك هيرش الأمريكي.
[4] - محمد بهرامي : الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن ، ص28.

دلالاته ورموزه وعلى التأويل أن ينجز الخطاب الذي تحمل فيه اللّغة العالم إلى النّص "فالهرمينوطيقا هي نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النّصوص هكذا ستكون الفكرة الموجَهة هي فكرة إنجاز الخطاب كنص"[1]، والاهتمام النظري بالفهم كونه يمثل تقاطع التمثلاّت التي ينتجها العالم عن نفسه والتمثلاّت التي تنتجها الذّات عن هذا العالم.

- الهرمينوطيقا و التحليل النفسي :

أتاح التحليل النفسي كعلم جديد يدخل في مختلف العلوم للهرمنيوطيقا فرصاً أكثر كثافة ونشاطاً أكثر شمولاً، بل أباح التمتع بطاقة أوفر في المراوغة وإثبات ما نريده ونفي ما لا نريده . بل ربما مكّن التأويل من خلط الأوهام بالوقائع ، واختلاق بنى افتراضية تاريخية وتراثية تخدم غاية التأويل الأساسية، فأصبح بإمكان التأويل التحول من مواقع المداهنة إلى مواقع المواجهة، وكذلك تحويل النص إلى إدانات أو إفادات تدين مصدره أو تشيد به، فوصل إلى درجة لا يستهان بها من الوصاية المناهضة لأي معنى لا يوافقه[2]، إضافة إلى وسيلة أخرى استمدها التأويل من صلب التحليل النفسي، وهي الإحالة؛ أي إحالة سوء التأويل أو المأزق الذي يحاصر التأويل إلى اختلال النص ومصدّره.

النزعات التأويلية الحديثة وصلت إلى وصاية لا تنضبط ضمن حدود، وذلك من خلال استخدام مفاهيم وأدوات التحليل النفسي. فهذه النزعات التي طالما أخفقت في اختلاق بنى لا عقلانية، أو بنى محسوسة لتأويل النص، وجدت ضالتها في تبني وجهة التحليل النفسي واستخدام مفاهيمه لإثارة الشكوك بصدد النص ومصدّره ومفسّره وتفسيره، بل كل ما يمت لمعناه القائم بصلة، حتى لو كان واقعا" إجتماعيا"[3]. التحليل النفسي ــ برغم إنجازاته الهائلة ــ فتح الأبواب على مصارعها أمام الاختلاق، ليتسلل إلى الواقع (الحاضر) وأصول الواقع وتاريخه (الماضي والموروث)، بل حتى في آفاق الواقع (المستقبل) ذلك أن ما ينتج في عصرنا وواقعنا بدأ يحتسب في إنتاجه آفاق هذا

[1] - أسعد قطان : الهرمنوطيقا الحديثة وفهم النص ، ص108 .
[2] - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والترجمة مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته ، ص 30.
[3] - المرجع نفسه، ص 31.

العلم. والتحليل النفسي بمناهجه المختلفة قائم على إيجاد بنى تأويلية لموضوعاته، وهو إذ ينطلق من أسس احتمالية يصل بها إلى يقين وثيق، متجاهلاً الأسس الإحتمالية التي قام عليها أساساً[1].

- **الأسس المنهجية للاتجاه الهرمنيوطيقي**:

إستغنت الهرمنيوطيقا عن كل أنواع التحليل المؤسس على الموضوعية، وفسحت المجال لكل الذاتيات لكي تمارس عملية الفهم دون قيد أو شرط. فتصبح الأحكام المسبقة والتصورات القبلية وانفتاح الذات على الموضوع هي المحددات لعملية الفهم.

يقول أحمد واعظي "تعرضت القراءة التقليدية للنص، و التفكير الديني الدارج، لتحديات و إشكاليات على يد بعض الاتجاهات الهرمنوطيقية في القرن العشرين. فقد أثارت الهرمنوطيقا الفلسفية بشتى فروعها سجالات حول تفسير النص وقضية الفهم بصورة عامة، مسّت العديد من أصول المنهج الدارج لفهم النص ... وخلخلت أركانها, ناحتةً إشكالات وشبهات جديدة للتفكير الديني، فقد أشرنا منذ البداية إلى أن التفكير الديني وثيق الصلة بالمنهج التقليدي لفهم النص"[2].

وإجمالا فإن أبرز التحديات التي فرصتها الهرمنيوطيقا الفلسفية أمام الأسلوب المعهود للنص لخصها أحمد واعظي في:

1- فهم النص حصيلة امتزاج أفق المعاني لدى المفسر مع أفق المعاني في النص. ولذلك فإن إشراك ذهنية المفسر في عملية الفهم ليس بالمذموم، بل هو شرط وجودي لحصول الفهم، وينبغي التسليم له كواقع لا مندوحة منه[3].

2- الفهم الموضوعي للنص، بمعنى الفهم المطابق للواقع، غير ممكن؛ لأن العنصر الباطني أو ذهنية المفسر وقبلياته شرط لحصول الفهم، فخلفيات المفسر ذات دور حتمي في كافة فهومه وتفاسيره كافة[4].

3- عملية فهم النص عملية غير منتهية، فإمكانية القراءات المختلفة للنص لا تعرف حدوداً تتوقف عندها، إذ إن

[1] - المرجع نفسه، ص 33.
[2] - محمد بهرامي : الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن ، ص35.
[3] - نفس المصدر ،ص 35.
[4] - نفس المصدر،ص 35.

الفهم تركيب وامتزاج بين أفق معاني المفسر وأفق معاني النص، ومع كل تحوّل في المفسر وأفقه تتاح إمكانية جديدة للتركيب والامتزاج وولادة فهم جديد .إذن لا نهاية لاحتمالات التراكيب ولإمكان القراءات والتفاسير المختلفة للنص.

4- ليس ثمة فهم ثابت غير متحرك، ولا يصح تحديد فهم، بوصفه الفهم النهائي الذي لا يتغير لنص من النصوص.

5- ليست الغاية من تفسير النص القبض على "مراد المؤلف"، فنحن نواجه النص، وليس المؤلف. وما المؤلف إلاّ أحد قراء النص، ولا يتميز عن باقي المفسرين والقراء بشيء. والنص كيان مستقل يتحاور مع المفسر، فينتج عن ذلك فهم للنص. وهكذا فالمفسر لا يعبأ بالمقاصد و الغايات التي أراد المؤلف التعبير عنها[1].

6- لا يوجد مناط أو معيار لفحص التفسير القيّم من غير القيّم، إذ لا يوجد أساسا شيء اسمه تفسير قيّم، والرؤية التي تتحدث عن شيء اسمه تفسير قيّم أو صحيح تقرر إدراك مرامي المؤلف كغاية للتفسير، بينما الهرمنيوطيقا الفلسفية ترى "أصالة المفسر" ولا تتوخى معرفة قصد المؤلف إطلاقاً. ولأن مفسّري النص كثر، ولهم على مر الزمان آفاق متعددة مختلفة، ستظهر فهوم للنص جد متباينة، لا يصح اعتبار أي منها أفضل من الآخر.

7- الهرمنوطيقا الفلسفية ملائمة تماماً لـ"النسبية التفسيرية"، وتفتح مجالاً رحباً لتفاسير متطرفة[2].

هذه الأفكار وجدت صداها بشكل واضح وواسع في المحاولات التجديدية لدراسة وتفسير القرآن العظيم.

---

[1] - نفس المصدر ، ص 36.
[2] - نفس المصدر ، ص 36.

- **الهرمينوطيقا والمنهج :**

إن الهرمينوطيقا ليست منهجاً للحصول على الحقيقة، وهي ليست كذلك منهجية للعلوم الإنسانية، وإنما هي محاولة من أجل فهم ما في الحقيقة.. وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم[1]، ففهم العالم وتأويله من خلال اللغة التي تحمله يستند إلى ذات واعية بوجودها الساكن في هذا العالم نفسه، وعليه يمكن طرح السؤال: هل تتضمن كل محاولة للحصول على الحقيقة وفهم تمظهراتها في الحياة المكتوبة على منهجية ما؟

يرى جادمير أنه ليس ضرورياً وضع منهج للفهم العلمي، فالذي يهمنا هو المعرفة والحقيقة، والظاهرة التأويلية ليست – مطلقاً – مسألة منهج[2]، هذا لأن المنهج يتحول إلى غاية معرفية في حد ذاتها كما هو الحال بالنسبة للبنيوية، وهذا ما يزيد في المسافة ويكثف العماء الذي بين الذات وموضوعها، ففي حين تعتقد المناهج العلمية أنه بإمكانها رصد موضوع المعرفة في كل تمظهراته، واستدعاءه خطوة خطوة إلى فهم عميق وواضح بواسطة تعليق الذاتية، فإن هذا الموضوع كما يرى هيدغر: لا يمكننا أن نرغمه من جانبنا على المجيء، وذلك حتى في أفضل الحالات، حيث ندركه بعمق ووضوح، لم يبق بوسعنا إذن ما نعمله سوى أن ننتظر حتى يتوجه إلينا هذا الذي يجب التفكير فيه ويقال لنا[3]، وما الانتظار إلا التأمل الداخلي لما يكون قد استقر في الذات، أي التفكير فيما تمّ رصده بالقراءة وهو عمل التأويل.

وعليه فالهرمينوطيقا تقوم على استراتيجية تنفلت من المنهجية، إذ تقوم باستدراج الوجود إلى اللغة لتستطيع الإمساك بالكائن وفكره من خلال رمزيته داخل عالم اللغة، فالوهم يحصل من الاطمئنان إلى حماية المنهج الذي يقفز فوق الكينونة الأصلية لموضوع المعرفة وللكائن العارف.

---

1 - Rartu (Richard) L,Homme Speculaire Trad: thieng Marchaisse, Seuil, Paris, 1990 P: 394.

2 - Gadamer (H.G) Verite et Methode les grandes Ligneso une hermeneutigue philosophigue trad: Pierre Fruchon, Seuil, Paris, 1996, p:11.

3 - هيدغر (مارتن): التقنية - الحقيقة - الوجود، ترجمة: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995م، ص200.

الفصل الثاني

الهرمنيوطيقا الفلسفية و قابلية الفن للتأويل

المبحث الأول

المرجعية الفكرية للهرمنيوطيقا الفلسفية المعاصرة

تتصدر "الهرمنيوطيقا" مكاناً رفيعاً في الفلسفة المعاصرة حيث تشغل مساحة فسيحة فيها. فغالبية التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة الغربية المعاصرة تتأسس على أرضية هرمنيوطيقية ويمكن النظر للهرمنيوطيقا باعتبارها التيار الأبرز الذي له كامل السيادة اليوم في ساحة الفكر الفلسفي الغربي المعاصر. وقد تشكل هذا التيار الفلسفي في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الألمانية بدءا من شليرماخر ودلتاي ومروراً بهيدجر وحتى جادامير وهابرماس. فحتى بول ريكور الذي يعد من أبرز أعلام هذا التيار في فرنسا. يبدو من حيث أصوله الفكرية أقرب إلى الفلسفة الألمانية منه إلى الفلسفة الفرنسية. ربما بسبب مرونته واتساع أفقه الذي أتاح له أن يتخطى حدود الفلسفة بمعناها الاصطلاحي ليخترق ما يسميه الألمان "علوم الروح" (التي تشمل العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية)، وهو المجال الواسع الذي شغل اهتمام جادامير مثلما شغل اهتمام دلتاي من قبل"[1] .

ومع دانهاور استعملت للمرة الأولى مفردة "هرمنيوطيقا"سنة 1654. كان هدفه هو تبيان أنّ كل المعارف والعلوم إنما قاعدتها التأويل، بمعنى تفسير منهجي ووجيه للأشياء والتصوّرات. أعتُبرت الهيرمنيوطيقا في هذه الفترة كعلم تمهيدي وعام، يمنح العلوم الأخرى أدوات معرفية قصد تبيان دلالة الأشياء وترجمة ما هو غامض ومبهم في النصوص. وإصطلح دانهاور على هذا العلم التمهيدي اسم "هرمنيوطيقا عامة"[2]. فقد أدرج في هذا العلم المنطق الأرسطي والتحليل الذي ينطلق من القضايا المركبة إلى عناصرها البسيطة. إذا كان المنطق الأرسطي يراعي صحة

[1] - سعيد توفيق، مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص89.

[2] - صفاء عبد السلام علي جعفر : هيرمينوطيقية (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص64.

أو خطأ القضية، فإنّ تأويلية دانهاور لا تعتدّ بمصداقية القضية أو المقولة بقدر ما يهمّها جوهر ما هو مفكَّر فيه أي جوهر المعنى بمعزل عن معيار الحقيقة التي يتحلىّ بها.

يصف عبد الغني بارة المكانة المهمة التي تتبوأها الهرمنيوطيقا في خارطة الفلسفة المعاصرة بقوله: " لقد شهد العقل التأويلي، في مسارات تحوله، نقلة نوعية جعلته يؤسس لنفسه صرحاً معرفياً يلج به إلى فضاء التفكير الفلسفي ويحتل مكانة رائدة في أدبيات الفلسفة المعاصرة، بوصفها رؤية جديدة للتراث الفلسفي الغربي، لا تبحث عن تأسيس صروح فلسفية، كما كان الحال مع الفلاسفة الأولين، بقدر ما هي فلسفة مختلفة تمارس التأويل بامتياز، لا سيما حين تدعو إلى تقويض الأنظمة المركزية التي بناها العقل الغربي بوساطة الرؤية الميتافيزيقية كمنحى تفكير واستراتيجية تأسيس دعائم هذا العقل. ليأتي العقل التأويلي في نسخته الهرمنيوطيقية تجسيداً لفكرة التحول في الفلسفة المعاصرة"[1].

والملاحظ أن الفلسفة المعاصرة، باختلاف تياراتها المتعددة، قد اهتمت باللغة والتأويل اهتماماً كبيراً، إلى الدرجة التي تجعلنا نؤكد على أنها. أي الفلسفة المعاصرة . فلسفة لغوية وهرمنيوطيقية بامتياز. إلا أننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن اهتمام الفلسفة المعاصرة باللغة والتأويل لم يتخذ في حقيقة الأمر اتجاهاً واحداً، وإنما أتخذ في الحقيقة صيغاً مختلفة. ولا يزال هذا المنحنى اللغوي والتأويلي يشكل السمة الأساسية الغالبة للفلسفة المعاصرة وقادها بدوره إلى الانفتاح نحو قضايا ومشكلات جديدة تختلف عما كان معهوداً في الفلسفي التقليدي. إذ أصبح التأويل والقضايا والمشكلات المرتبطة به موضوعاً للفلسفة منذ نهاية الفلسفة الحديثة وبداية الفلسفة المعاصرة.

فعليه فإنه من المؤكد أن الهرمنيوطيقا قد احتلت موقع القلب في تفكير فلاسفة "الفلسفة المعاصرة"، هذا ما تجسده أعمالهم على اختلاف توجهاتهم. فكل فلاسفة الهرمنيوطيقا (من أمثال شلايرماخر، دلتاي، هسرل، هيدجر، جادامير، دريدا، هابرماس، أمبرتو إيكو، بول ريكور، هيرش، إيميلو بتي..الخ) يمكن النظر إليهم على أنهم في الأساس أبرز أعلام وفلاسفة "الفلسفة المعاصرة".

[1] - عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، ، ص.157.

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها هنا هي: أن الفلسفة المعاصرة على اختلاف تياراتها ومدارسها المتعددة قد مارست التأويل بامتياز. وهو الشيء الذي يجعلنا ننظر إلى الفلسفة المعاصرة على اعتبارها فلسفة هرمنيوطيقية في الأساس.

- شلايرماخر- الهرمنيوطيقا الكونية و إكتشاف قارة الفهم :

يُمثّل المفكّر الألماني فردريك شلايرماخر الموقف الكلاسيكيّ بالنسبة للهرمنيوطيقا، و يعد مؤسس الهرمنيوطيقا العامة وأبا الدراسات الثيولوجية والدينية الحديثة، والذي أعلن أن هدفه الأساس هو تأسيس هرمنيوطيقا عامة بوصفها فن الفهم ويعود إليه الفضل في نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتيّ ليكون "علماً" أو "فنّاً" لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص؛ وهكذا تباعد شلاير ماخر بالتأويليّة بشكلٍ نهائيٍّ عن أن تكون في خدمة علمٍ خاصٍّ، ووصل بها إلى أنْ تكون علماً بذاتها يؤسّس عمليّة الفهم، وبالتالي عمليّة التّفسير[1].

فنقطة بداية شلايرماخر هذا السؤال العام: كيف يتم على وجه الدقة فهم أي عبارة أو أي قول، سواء أكان قولاً منطوقاً أو مكتوباً؟

يذهب شلايرماخر إلى أن التأويل فنّ يهتم بطريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخليّة والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفيّة، والبحث عن الحقائق المضمرة في النصوص، وربّما المطموسة لاعتباراتٍ تاريخيّةٍ وأيديولوجيّةٍ. هكذا، حاول أن يجد تأصيلا منهجيّاً لعملية تأويل النصوص. وهو يؤسّس نظريته على مقولة هامّةٍ تتمثل في الفهم. وبذلك لم تعدّ الهيرمنوطيقيا تأويلاً للنصوص، سواء أكانت مقدسة أم مدنّسة، و إنّما أصبحت تقنية في الفهم[2]. تبعاً لذلك قام شلايرماخر بتحويل السؤال من ما معنى النّص؟ الذي كان مسيطراً على الهيرمنوطيقيا الكلاسيكيّة (اللاهوتيّة) إلى ما معنى الفهم؟ هذه الخطوة يصفها بول ريكور بأنها انقلابٌ كوبرنيكيّ أولى في تاريخ الهيرمنوطيقا على غرار الانقلاب الكوبرنيكي الكانطيّ في نظرية المعرفة[3].

---

[1] - المرجع نفسه،ص 117.
[2] - المرجع نفسه، ص 119.
[3] - المرجع نفسه ، ص 119.

وتقوم تأويلية شلايرماخر على أساس أنّ النّص عبارة عن وسيطٍ لغويٍّ ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وبالتالي فهو يشير في جانبه اللغوي إلى اللغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه. والعلاقة بين الجانبين – فيما يرى شلايرماخر – علاقة جدليّة[1]. وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضاً بالنسبة لنا، وصرنا من ثمّ أقرب إلى سوء الفهم منه للفهم، وعلى ذلك لا بد من قيام (علم) أو (فنّ) يعصمنا من سوء الفهم، ويجعلنا أقرب للفهم، وينطلق شلايرماخر لوضع قواعد الفهم من تصوّره لجانبي النّص اللغويّ والنفسيّ.

واستناداً لذلك يرى شلايرماخر أنّ المفسر يحتاج إلى موهبتين من أجل النفاذ إلى معنى النص: الموهبة اللغوية، والقدرة على النّفاذ إلى الطبيعة البشرية. يقول في ذلك: "الموهبة اللغوية وحدها لاتكفي؛ لأنّ الإنسان لا يُمكن أن يعرف الإطار اللامحدود للّغة، كما أنّ موهبة النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنّها مستحيلة الكمال، لذلك لابدّ من الاعتماد على الجانبين، ولا توجد ثمّة قواعد لكيفيّة تحقيق ذلك"[2].

وينظر معظم مؤرّخو الهرمنيوطيقيا المحدثون إلى الإسهام الذي قدّمه شلايرماخر على أنّه يُمثّل المرحلة الثانية، أي ما يُسمّى بـ "الهرمنيوطيقيا الرومانسيّة"،[3] الذي جعلت مهمّتها الأساسيّة تحقيق "التّجانس (**congeniality**)، أي أنْ يُدرك النّاقد أو القارئ **الحدث النّفسيّ** (**psychical**) للمعنى الذي خضع له المؤلّف أوّلاً. ويصف شلايرماخر هذه العملية بمصطلح "**الحلقة الهرمنيوطيقيّة** (**HermeneuticCircle**)،[4] والتي بقيت منذ ذلك الحين السّمة المركزيّة للكثير من النظريّات. والحلقة هي الانتقال من التّخمين عند المعنى "الكلّيّ" للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقتها بالكلّ، يعقب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل "كلّه". وتُجسّد الحلقة الاعتقاد بأنّ الأجزاء والكلّ يعتمد أحدها الآخر، وأنّهما يرتبطان بعلاقةٍ عضويّةٍ ضروريّةٍ. ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة، تصبح الفجوة التاريخيّة التي تفصل العمل الأدبيّ عن النّاقد أو القارئ سمة سلبيّة، ينبغي التغلّب عليها من

[1] - المرجع نفسه ، ص 120.
[2] - المرجع نفسه ، ص 121.
[3] - المرجع نفسه ، ص 121.
[4] - المرجع نفسه ، ص 122.

خلال الحركة المتذبذبة، بين إعادة البناء التاريخيّ من جهةٍ، والأفعال acts التكهنيّة للتقمّص (empathy) من جانب الناقد أو القارئ من جهةٍ أخرى[1].

و في تأسيسه لنظرية فن التأويل أو صيغة إدراك النصوص .لايولي شلاير أهمية كبرى لشرعية الفهم وصلاحيته ، فالفهم لديه يرتبط بفردانية الفكر لشخص معين يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق زماني ومكاني معين، و مشكلة الفهم لاتتعلق عنده بين فهم عادي وفهم أفضل النصوص، إنما القصد إدراك طبيعة الموضوع ، ويعد(شلايرماخر) عتبة انتقال من التأويل اللاهوتي وقراءة النص المقدس إلى التأويل الفلسفي الإنساني ، وقراءة النصوص المختلفة المرتبطة بميادين متعددة – الأدب – الفن – الفلسفة.[2]

وقد نقل التأويلية من دائرة الاستخدام اللاهوتي لتكون علماً أو فناً . ولعملية الفهم في تحليل النصوص البصرية جانبان ،هما – الموضوعي والذاتي – فالجانب الموضوعي يشير إلى الشكل وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، والجانب الذاتي يشير إلى فكر الفنان ونفسيته ويتجلى في استخدامه الخاص ، وبدو نهما لا يتم تجنب سوء الفهم ، بالرغم من تسويته بين الجانبين الشكلي والنفسي من حيث صلاحيتهما كنقطة بداية لفهم النص.[3]

لا تشير "التأويلية" لدى شلايرماخر إلى كتاب كتبه أو نشره تحت هكذا عنوان، بل إلى جملة من الدروس و الكتابات التي دارت حول مشاكل تأويلية، كان قد اهتمّ بها ما بين 1805 و 1833، والتي لم تر النور لأوّل مرة إلاّ سنة 1838 بفضل عناية أحد تلاميذه هو فريدريك لوكي . وعلى ذلك لا يختلف المعاصرون منذ دلتاي – وإن شاب نصوص شلايرماخر عن التأويلية بعض الإهمال – على الدور الحاسم الذي أدّاه شلايرماخر في دفع التأويلية نحو تشكيل حقول بحث مستقلة و خاصة بها بما هي كذلك.

- تأويلية ولهام ديلتاي :

[1] - المرجع نفسه ، ص 122.
[2] - الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات مصدر سابق ، ص31.
[3] - أبو زيد ، نصر حامد ، إشكاليات القراءة واليات التأويل ، ص21-22 .

لقد جاء دلتاي ليؤكد على أن الهرمنيوطيقا هي الأساس لكل العلوم الروحية، أي الدراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية. والمقصود بذلك فروع البحث التي تضطلع بتفسير تعبيرات الحياة الداخلية للإنسان، سواء كانت هذه التعبيرات إيماءات أو أفعالاً تاريخية أو قانوناً مدوناً أو أعمالاً فنية أو أدبية. وكان هدف دلتاي هو تأسيس مناهج للوصول إلى تفسيرات صائبة موضوعياً لتعبيرات الحياة الداخلية[1].

وكان دلتاي على وعي بعجز المنظور الآلي للعلوم الطبيعية عن الإيفاء بهذه المهمة. ومن هنا نظر إلى هذه المهمة على أنها مشكلة إبستمولوجية من جهة، وأنها تتطلب تعميق تصورنا للوعي التاريخي من جهة ثانية، وأنها تعكس حاجة إلى فهم التعبيرات التي تنبع من الحياة ذاتها من جهة ثالثة. هذه المهمة إبستمولوجية، لأن الحياة الداخلية للإنسان هي مركب من المعرفة والشعور والإرادة، وهذه أمور لا يمكن إخضاعها لمعايير العلية وتصلب التفكير الطبيعة، فإن مهمة الدراسات الإنسانية هي أن تفهم الكمي الآلي. فإذا كانت مهمة العلوم الطبيعية أنها تشرح تعبيرات الحياة[2].

من ناحية ثانية، مهمة الفهم تتطلب تعميق تصورنا للوعي التاريخي، لأن الفهم يتطلب إعادة تشييد أو إعادة معايشة لعالم الخبرة الداخلية لشخص آخر، غير أن اهتمامنا لا ينصب على الشخص الآخر، بل على العالم نفسه، وهو عالم ننظر إليه كعالم اجتماعي-تاريخي[3].

ومفهوم التاريخية عند دلتاي يعني أمرين: أولهما أن الإنسان يفهم نفسه، لا من خلال الاستبطان، بل من خلال جعل الحياة موضوعاً. ما هو الإنسان؟ التاريخ وحده هو الذي يمكن أن ينبئه. لا يخبر الإنسان ما هو؟ وماذا يريد؟ إلا في تطور طبيعته عبر القرون. وما دام الفهم يعتمد على التاريخ فهو تاريخي بالأساس وبالضرورة. الأمر الثاني أن طبيعة الإنسان ليس ماهية ثابتة، فالإنسان ليس مجرد راسم لوحات جدارية على حوائط الزمن عساه أن

[1] - عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، ص 127
[2] - المرجع نفسه ، ص 127.
[3] - المرجع نفسه، ص 131.

يكتشف طبيعته التي كان عليها دائماً، بل الإنسان على العكس من ذلك، هو كائن لم يتحدد بعد[1]. ما سيكونه الإنسان هو أمر يتوقف عليه وينتظر قراراته التاريخية. فهو ليس رباناً على سفينة تامة ومكتملة، بل هو بالأحرى معماري السفينة ذاتها. فمفهوم التاريخية لا يعني اعتماد الإنسان على التاريخ في فهم ذاته وتفسيرها فحسب، ولا يعني تناهيه الإبداعي في تحديد ماهيته تاريخيًّا فحسب، بل يعني أيضاً استحالة الفكاك من التاريخ، وصميمية الزمانية لكل فهم.

من ناحية ثالثة، الجملة اللغوية تقدم لنا مثالاً واضحاً على التفاعل المتبادل بين الكل والأجزاء، وعلى أهمية الطرفين في عملية الفهم، فنحن من معنى الأجزاء نظفر بفهم لمعنى الكل، الذي يغير بدوره حالة اللاتحديد في الكلمات المفردة إلى نمط ثابت وذي معنى[2]. ويؤكد دلتاي على أن العلاقة نفسها توجد بين الكل والأجزاء في حياة المرء، فمعنى الكل مستمد من معنى الأجزاء، ومن الممكن لحدث أو خبرة أن تغير حياتنا بحيث يصبح ما كان ذا معنى من قبل شيئاً لا معنى له، فالمعنى هو شيء تاريخي، إنه علاقة كل بأجزاء، وبالتالي فالمعنى أمر سياقي، إنه جزء من الموقف[3].

يشكل الفهم عنده ديلتاي مقولة أساسية حيث قرنة بالتفسير الخاص بالعلوم الطبيعية وقد جاوز بين الفهم والتفسير رغم تعارضهما . فهو يرى أن نفهم النصوص البصرية انطلاقاً من النصوص نفسها وليس من الاتجاه أو المذهب الذي تنتمي إليه هذه النصوص ، فالعمل الفني يستقبل بحقيقته عن كل توجه يفيده ضمن إطاره الخاص.[4] وقدم الهيرمنيوطيقا على أساس تحليل وتأويل في العلوم الإنسانية المختلفة (الأدب والفن – العلوم الاجتماعية) باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية لان العلوم الطبيعية تحتاج إلى الظاهرة فقط معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة ، فهو يرى في التفسير النمط الملائم لفهم العلوم الطبيعية بينما تهدف الهيرمنيوطيقا في

---

[1] - الزين ،محمد شوقي ،الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر وفن ع16 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1999، ص35.
[2] - المرجع نفسه، ص 41.
[3] - المرجع نفسه،ص 47.
[4] - المرجع نفسه ، ص32 .

العلوم الإنسانية إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم لان العلوم الإنسانية تجسد طرق التعامل مع " التجربة المعاشة " المادية والزمانية[1] .

فهو يعتمد على غزارة معنى أشكال التعبير التي تكمن فيها الخبرة . وان التأويل هو الذي يهب غزارة المعنى للتعبير. وتوصل دلتاي أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما اسماه الحلقة الهيرمينوطيقية ومفادها أنه كي نفهم أجزاء أية وحدة شكلية لابد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسب مسبق بالمعنى الكلي لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه ، هذه الدائرة في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الأشكال المفردة ضمن أي تكوين . ومعنى الأشكال ككل في الموضوع أو النص البصري ككل ولا يعتبر دلتاي هذه الدائرة حلقة مغلقة أو خبيئة بل يمكن التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الإسترجاعي لمكوناته الجزئية .[2]

ورؤية دلتاي التأويلية هي رؤية مميزة لحياة الفرد / المتلقي ولتجاربه المعاشة وبالتالي تتطور وتتبلور بنية الفهم الذاتي (فهم الذات) حول التجربة الفردية والتأويل وإعادة التأسيس – فهم الذات – التجربة المعاشة . أما فهم تجربة الفنان باقتراحه لمفهوم الروح كسياق معياري وعام يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة ، فتاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور عمودي لحياته بل وأيضا وفق محور أفقي ليدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي .[3]

وعليه فان الفهم الموافق للتأويل يماثل تفسيراً إذ " إن المناهج التأويلية تشكل مع النقد الأدبي والفيلولوجي والتاريخي كلاً يؤدي إلى تفسير الظواهر المتفردة بين التأويل والتفسير ليس هناك حد صارم بل مجرد تباين تدريجي"[4] .

[1] - الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، ص48 .
[2] - المرجع نفسه ، ص48 .
[3] - المرجع السابق ذكره ، ص35.
[4] - قارة ، نبيهة ، الفلسفة والتأويل ،بيروت ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، ب ت ، ص50 .

- **علاقة الدين والفن والفلسفة في تأويلية دلتاي :**

لكي نفهم الرؤية التأويلية للفن عند ديلتاي، يجب وضع قراءة كلية لكل من الدين و الفلسفة و الفن لأنه هناك صلات بينها. سنحاول تحليلها وتبيان الصورة العامة التي وضعها. فلقد إستند دلتاي في كل كتاباته –النظرية كما التاريخية– إلى حالة الأبحاث التاريخية والنفسية التي شهدها الإنتاج العلمي إلى نهايات القرن التاسع عشر لتحليل صلة الحياة بضروب تصور العالم،[1] فرديا وجماعيا قصد تحديد رؤية العالم عموما، ثم تفصيلها بنيويا في الدين والفن /الشعر والميتافيزيقا بإعتبارها حواضن تصوراتنا المختلفة للعالم وجردها تاريخيا باعتبارها حواضن تصوراتنا المتعاقبة للعالم.

لقد عمل دلتاي على تسويغ وجود العلوم الإنسانية من خلال تأسيسها –كما هو معلوم– باعتبارها موضوع (علوم الروح) والدفاع عن موضوعية تلك المعرفة، التي وجد لها ضامنا ابستومولوجيا تمثل في علم النفس من جهة كونه يمكن من إدراك صلات واقعات الوعي بعضها ببعض مما يمكن من بناء الكلية والموضوعية من جهة، وبفصلها على نحو صارم عن علوم الطبيعة من جهة ثانية، وهو ما يعني الانفصال عن كل طبيعة وضعية تسعى منذ هوبز إلى كونت ومل إلى إلحاق العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية[2]. وينفي عن الظواهر النفسية تحديدا كل استقلالية، ولكن ذلك لا يعني قبول دلتاي بالتصور الترنسندنتالي الكانطي الذي يفصل الوجود تماما عن القيمة كما يرفض كل تاريخانية، وينفي تبعا لذلك إمكانية بناء علوم تاريخية.

ويعتبر دلتاي أن العلوم التاريخية تتعلق في ذات الوقت ببسيكولوجيا الأفراد وبمراكز الثقافة. وخاصة بالتأكيد على أن الأفراد هم من يحرك الأنساق، سواء الثقافية منها مثل الفن والعلم، أو الخاصة بتنظيم المجتمع مثل اللغة والدين والعائلة والدولة، وهو ما يسوغ قيمة الدراسة البيوغرافية في كتابات دلتاي فقد كتب بيوغرافيا شلايرماخر[3] أولا وليبنتز وهيغل وفريدريك الثاني وغيرهم من ناحية، والتأكيد على الترابط بين المستويين المعنيين من ناحية ثانية.

---

[1] - المرجع السابق ذكره، ص 36.
[2] - المرجع السابق ذكره ، 52.
[3] - W.Dilthey, Introduction à l'étude des sciences humaines. Op.cit. p7.

وهذا ما إستلزم إبستومولوجيا هلامية وفردانية في ذات الوقت، وهرمنيوطيقا هما قوام نظرية التعبير[1]، جماع الدلالة والفهم والمعنى كما بين ذلك كتاب بناء العالم التاريخي، كما هو معلوم، وهي جميعا مما يمكن من تحديد رؤية العالم.

و ينطلق كل فكر دلتاي من مبدأ أساسي يعبر عنه على نحو تأسيسي كما يلي: "إنما تثوي الحياة في جذر كل نظرة عامة للعالم"[2] وهو مبدأ تاريخي وانتربولوجي يجد تبريره في الملاحظة اليومية لسلوك الأفراد، كما في التفسير العلمي لفعل التفكير، وهو ما يفسره ديلتاي منطقيا ونفسيا بالانطلاق من أن القدرة على الإحاطة بالوسط الذي يحدد تقدم معرفتنا أيضا زيادة على تبلور تصورنا للعالم في درجتها الدنيا. وتلي هذه الدرجة النفسية المعرفية أي النظر، درجة أكثر رقيا هي العمل، وتتضمن المثل العليا والخير الأسمى والمبادئ السامية، زيادة على النشاط الفني والأفكار الدينية، والسلوك السياسي[3]. وتتحد الدرجتان في وظيفة واحدة هي توضيح العالم وتقديم أجوبة على ما يعترضنا من ألغاز وما نواجه من صعوبات. وينتج عن ذلك تعدد هذه التصورات واختلافها، فهي جميعها نتاج "تنوع الحياة وتعاقب الحقب وتغير المعارف العلمية وعبقريات الأمم والأفراد"[4] ، أي نتاج الصلة بالتاريخ العام كما الصلة بين التصورات المختلفة بما هي في الأغلب صلة نزاع، يكون موضوع انتقاء تاريخي ينظمها ولا يقضي على بعض أطرافها إلا على مدى طويل، في حين تتعدل البقية وتتكيف بأن تظهر في صيغ جديدة[5].

ففي بدء التفكير يكون الوعي بالحياة انطلاقا من معاينة ممانعة العالم الخارجي لسلوكنا وسعينا لغلبة هذه الممانعة غلبة دائمة، وهو ما ينتج معرفة مباشرة بالحياة قوامها التجربة والحدس والصدفة، تكابد أفقا مشتركا هو الموت الذي ينتج كل ما نضعه من معنى ودلالة للحياة[6].

---

[1] - قارة ، نبيهة ، الفلسفة والتأويل، ص 57.

[2] Dilthey, Théories des conceptions du monde…Op.cit.116. p98.-

[3] Ibid, p105-106.-

[4] Ibid, p108.-

[5] Ibid, p108. -

[6] Ibid, p100. -

و إنما يتعلق كل ذلك البحث والجهد بغرض رئيسي هو فك لغز أوحد، يتعلق بدراما أساسية وتعني لغز الحياة أي مركز كل الألغاز، فالإنسان الذي قد خبر التكاثر والولادة ويعرف الموت ويعجز مع ذلك عن فهمه[1] ، تستوي في ذلك جهود الأديان والأساطير كما الأنظمة الميتافيزيقية: بروميثيوس كما رسمه آخيلوس، وفاوست كما أبدعه قلم غوته؛ تصورات كهنة مصر وبابل، وصلوات وعاظ المسيحية المعاصرين؛ وسيلان هرقليطس وجدلية هيغل[2].

إن كل تصور للعالم ينتج عن صلة بالعالم، هي صلة المشاهدة وصلة الألفة التي تتكون تدريجيا إلى حد تكوين فلسفة للحياة[3] ، يكون في أصلها مجموع من الخبرات نعبر عنها في معنى واضح يختلف عما يقدمه العلم بكونه يسعى إلى إدراك ما يتخطى مجرد المعرفة بالعلاقات العامة، نعنى يدرك (معنى الكل ودلالته)؛ ولذلك يمكن أن نلاحظ تماثلا في البنى العامة لكل تصورات العالم، فهي جميعها تسعى إلى تكوين صورة للعالم وتشكيل جملة من الأفكار تمكن من الإجابة على الأسئلة المتعلقة بدلالة العالم ومعناه، وتبعا لذلك من تحديد المثل الأعلى والخير الأسمى وكذلك المبادئ السامية التي تنظم حياة الإنسان.

ويذهب ديلتاي مستعيدا على نحو تاريخي ما سبق أن سماه هيغل الروح المطلق إلى هناك من بين صور العالم الممكنة –لا الضرورية– الثلاث الكبرى السائدة وهي الدين والشعر (الفن) والميتافيزيقا، وهي التي تمثل ما سميناه الدرجة العليا للوعي: فالتطور من المعرفة الحسية ومن الإدراك العاطفي للصلة بالعالم وبالإنسان، إلى إرادة فهم الصلة بالحياة والتعبير عنها على نحو، هو ما تقدمه تلك التصورات الثلاث. وهي تقوم بتلك الوظيفة تحديدا لأنها لا تخضع بصرامة لمبدأ أساسي في الحضارة هو تقسيم العمل بل تقدم تصورا عاما وشاملا يحتاجه كل طلب لمعنى الكل، لا لمجرد فعل جزئي أو تفسير جزء من العالم يقبل بالتقسيم[4].

Ibid, p101 - [1]
Ibid, p102.- [2]
Ibid, p103.- [3]
Ibid, p116. - [4]

والدين يرتبط بقضية أساسية هي إدراك ما يتجاوز المعرفة، وخاصة ما هو غير مرئي، عبر محاولة ربط الشاهد بالغائب عن طريق مبدأ التناسب مثلا في نظريات أصل العالم والإنسان والنفس على حد السواء، "فالفكر الديني يعتبر أن في الأشياء والناس تكمن قوة صادرة عن أصل خارق للطبيعة"[1] ، تمكن تأثير الغائب في الشاهد، كما تستدعي كل الجانب الطقوسي والشعائري في الدين، بل وفكرة الثنائية بين قوى الخير وقوى الشر ذاتها. ولكن فكرة اللامرئي هذه الدينية أصلا، يمكن أن تؤدي كذلك إلى تكون تصور علماني للامرئي تحديدا يجعله بعيدا عن كل الطقوس وكل الأفعال البشرية، فيقرب الرؤية الدينية للعالم من رؤية ميتافيزيقية له، لا تصبح مع ذلك كذلك[2] لأن التصورات الدينية تقوم على اعتبار (القلب) أي الإيمان مصدرا، وما يوجه النفس نحو عالم لا مرئي، يتجاوز العالم المحسوس الذي تقبل به الميتافيزيقا، وهو فارق أساس بينهما.

وقد وجد ديلتاي ما يدعم تحليله في تاريخ الشعور الديني عند شعوب الشرق كما تجلى في صلة بين التوحيد الديني ووجود الدول الكبرى والطقوس ذاتها التي كانت معبرة عن هذه الصلة: ففي حقبة محددة، هي الشرق القديم، كشف الفن والدين والفلسفة، في تقدير الفيلسوف الألماني، أنماط تعبير مختلفة عن تصور واحد للحياة وللعالم، ففن الأشوريين والمصريين، ورمزية شعوب الشرق، والفن السامي الواقعي منه والخيالي، وتماثيل المصريين، كل ذلك إنما يشير كان إلى التعالي والمفارقة وجلال الموت. وذلك فان التعدد في التجربة الشرقية قد انتصر في النهاية على إرادة الوحدة تلك فانهارت كل تلك التجارب، لغلبة التناقض على الوحدة ضمنها، وهذا ما أظهر الميتافيزيقا اليونانية التي عملت على تعويض الديانات الشرقية رؤية للعالم، بقدر ما استقلت عنها في ذات الوقت كما سنرى لاحقا.

وعلى صعيد آخر تظهر انطلاقا من الدين الرؤية الفنية للعالم، تقدم تصورا مختلفا يقوم على العاطفة والإحساس بالحياة، ويكون قصده تبيان دلالة الحياة عبر استجلاء دلالات الأحداث والناس والأشياء، وهذا ما ظهر في

---

[1] - Ibid, p116.

[2] - Ibid, p115.

الأناشيد، كما في التراجيديا اليونانية وفي نهاية كوميديا دانتي، وفي أناشيد غوته وشيلر والرومانسيين، وفي موسيقى فاغنر، وفي مسرحية فاوست لغوته، وفي أمبدوقلس لهولدرلين. ويجد دلتاي في الشعر أرقى تصور فني للعالم لأنه ينطلق من الحياة ويجعلها تعبر عن ذاتها بالتعبير عن الأحداث بكل حرية واعتمادا على الانطباعات التي تنتجها الحياة ذاتها. وهو ما يجعله يهيئ بدوره للميتافيزيقا ، كما يعد للفعل الذي يحيط بالمجتمع في جملته.

وهكذا فان بعض عناصر التصور الديني، كما بعض عناصر التصور الفني تفضي إلى التصور الميتافيزيقي للعالم. ويعرف دلتاي الميتافيزيقا كما يلي: هي "شكل من الفلسفة يتعلق بوحدة العالم من جهة كونها في صلة بمجمل ما هو حي؛ وهي فلسفة تتعلق بتلك الوحدة وفق منهج علمي كأنما الموضوع مستقل تماما عن كل ما هو حي"[1].

والأنساق الميتافيزيقية مختلفة في أجوبتها ومتنازعة ومتغيرة. ولذلك لابد من وعي تاريخي باندراج البنية الميتافيزيقية ضمن التاريخ العام للأنساق الميتافيزيقية "فإذا أردنا معرفة تقريبية بكيفيات فهم مختلف أنماط التصور، ينبغي الالتفات إلى التاريخ"[2] وهو تاريخ خارجي زيادة على التاريخ الداخلي.

ويرتبط بحث دلتاي في التصور الميتافيزيقي برؤيته للفلسفة، إلى حد كبير؛ ولقد رأينا أن مدار عمله مزدوج بين تأسيس العلوم التاريخية والدفاع عن الفلسفة، ولم يكن تحليل الرؤية الميتافيزيقية العالم تاريخيا وبينيويا إلا العملية الأولى لنقض الميتافيزيقا ولذلك فقد استكمل غرضه بالتوقف مطولا في مخطوط 1911م، عند نقائض الميتافيزيقا من جهة الحلول الضرورية للتعارض بين النظريات العامة للحياة والوعي التاريخي،. ولقد وجد الفيلسوف الألماني أن التعارض المذكور إنما يصدر عموما، إما عن طبيعة الميتافيزيقا باعتبارها بحث فلسفي في المعرفة الموضوعية عما يكون وحدة العالم، ويغفل بالتالي تعدد مظاهر الحياة، مثل ذلك تصورات أفلاطون في محاورة بارمنيدس التي استعادها شيلنغ في كتابه عن برونو، كما منهج هيغل الديالكتيكي الذي يجعل المفهوم قاصرا عن إدراك الحياة، بل

Ibid, p67.- [1]
Ibid, p126.- [2]

إن مفهوم التطور ذاته إنما يعاني ذات العجز[1]...وإما أن ينتج ذلك التعارض ثانيا عن محاولة التأليف بين المتضادات وإغفال أن النقائض ذاتها إنما هي نتاج عالم الحياة وتناقضات وظائف الفكر ذاته عن تعدد جوانب الحياة وتنوعها على نحو يعجز العلم كذلك عن إدراكه[2]؛ وإما ثالثا عن ضعف الاستنباط الذي ينتج نقائض ومغالطات. وإما رابعا هو محصلة تركيب رؤى العالم الثلاث الكبرى، التصور الديني والتصور الفني، والتصور الميتافيزيقي؛ وإما هو أخيرا من مفاعيل تعارض الأنساق الميتافيزيقية ذاتها، وهو ما سبق أن أشار إليه كانط في نقد العقل المحض من توصيف ذائع الصيت للحال الطبيعية التي تسود الميتافيزيقا لتجعل منها حال نزاع دائم سببها غياب قانون ينقلها إلى حال سلم دائمة.

ويقتضي فهم حال الفوضى التاريخية زيادة على الموقف الترنسندنتالي الذي ألمحنا إليه، وعيا تاريخيا، ولذلك يقدم المؤرخ الفيلسوف لوحة تاريخية نقدية ترسم حال الفوضى[3] الدائمة التي سادت الفكر الميتافيزيقي منذ اليونان إلى التنوير الأوربي مرورا بالفلسفة الرومانية وفلسفات العصر الوسيط على نحو يشجع النزعة الشكية التي قد تستنتج من تلك الحال غياب كل حقيقة. غير أن ديلتاي يجد في ما أنتجه القرن الثامن عشر وخاصة القرن التاسع عشر من مبدأ للتطور ما يمكن في تقديره من التخلص من الشك، وذلك بالنظر إلى نمو الإنسانية ذاتها والنمو الطبيعي للإنسان والاجتماعي نظرا تطوريا و القبول بنسبية كل الأشكال التي ظهرت عبر التاريخ، مما يعني طرح كل ادعاء صلاحية مطلقة لأي حقيقة فلسفية، ورفع حال التناقض بين ذلك الادعاء ومعاينة التعدد الذي أنتج موقفين سلبيين .

---

[1] Ibid, p88-90.-

[2] Ibid, 90-92.-

[3] Ibid, p93.-

- **مفهوم الدراما في الدائرة الهرمنيوطقية :**

في وصفه للطريقة التي يتم على أساسها فهم معنى النص أطلق تسمية (الدائرة الهيرمينوطيقية) وهي تدل على انه "لفهم المعاني المحددة لأجزاء أي وحدة لغوية يجب أن تقترب من هذه الأجزاء بفهم مسبق لمعنى الكل مع العلم انه لا يمكن معرفة معنى الكل إلا إذا عرف معاني أجزائها المكونة لها."[1]

وعلى هذا الأساس فان "الحركة الازدواجية من الفردي إلى العام تعود مرة أخرى من العام إلى الفردي صوره أخرى من صور الدائرة التأويلية التي اقترحها شلايرماخر وطورها ديلتاي فقد عدها دائرة مفتوحة وغير مغلقة إذ يرى "أننا نستطيع التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا الإسترجاعي لمكوناته الجزئية"[2]. وهذا ما يبدو جليا من خلال الدور الفعال الذي لعبه ديلتاي في خطابه التأويلي في المسرح والدراما خصوصا في تعريفه للدراما بوصفها "حالة متطرقة تجعل حدود الفهم في متناول النظر، وتلك الحدود يتضمنها أسلوب العرض، إذ أن العمل الأدبي يشكل نموذجا داخلياً قد لا يكون في تسلسله من حيث الترتيب الزمني ومع هذا نستطيع ان نفهمه في تسلسله الخطي أثناء القراءة، أو نسمعه داخل الزمن"[3] ،ثم يضيف مؤكدا في قراءته للمسرحية "عندما اقرأ عملا مسرحيا فإنني أسير بخطوات واسعة كما افعل في الحياة ذاتها ويفقد الماضي وضوحه وتميزه وهكذا تفقد المشاهد في الظلام وتضيع ومبدئي هو: بقدر ما أحافظ على هذا الوصل، بقدر ما استطيع تحقيق نظرة فوقية موجودة للمشاهد، ولكن عندئذ لا يكون لدي غير الهيكل، إما إدراك الكل فاني اقترب منه فقط من خلال تجميعه في ذاكرتي، بحيث تتحد كل اللحظات التي تتواصل معا في وحدة واحدة [4]"

وعلى هذا الأساس يوضح ديلتاي بان عملية الفهم الدرامي تتخذ شكلها المتناوب والمتبادل بصورة مستمرة، بوصفها حركة مكوكية غير خاضعة للاستقرار وذلك لعلاقتها بذواتنا وبتجربتنا الشخصية" فالدراما على خلاف

[1] - قارة ، نبيهة ، الفلسفة والتأويل، مرجع سابق ، ص 82.
[2] - نفس المرجع، ص 82.
[3] - نفس المرجع، ص 83.
[4] - نفس المرجع، ص 83.

كل الأشكال الفنية– هي ذلك الفن الذي يدنو كثيرا من الظروف التي يجب أن نفهم من خلالها تجربتنا الذاتية، التي تهرب منا وقت حدوثها، كل لحظة تتعرض لخطر الانفصال عن اللحظة الأخيرة.

المبحث الثاني

الفلسفة و الفن– جدلية التوافق و التعارض

إن التأريخ للفلسفة والفن يضعنا أمام ذخيرة معرفية غنية تزاوج بين الفكر والجمال، ويكشف لنا عن محطات عديدة عرفت فيها العلاقة بين الفلسفة والفن إزدهارا، برغم من طبيعة العلاقة الجدلية بينهما،التي كانت وجهات النظر فيها تتمايز بين التوافق والتعارض. وهذا التأريخ يعتبر كذلك خطوة بداية لتعميق الرؤية الفكرية والجمالية، ومجالا تتضح من خلاله أهم الإشكاليات التي تتجسد في جملة من التساؤلات منها: هل هناك تعارض أم توافق بين الفلسفة والفن؟وما طبيعة الجدال الفلسفي بين الفلسفة والفن؟

- طبيعة العلاقة بين الفلسفة و الفن :

إن أول ما يثير الإنتباه هو أن الفلسفة لم تكن في يوم من الأيام منعزلة عن محيطها الخارجي، وكذلك الأمر بالنسبة للفن بل دائما ارتبطتا بمواقعهما متأثرين ومؤثرين. ونفس الأمر ينطبق على العلاقة بين الفلسفة والفن منذ أرسطو إلى الآن، فإذا كانت هناك خلافات في وجهات النظر سواء الفلسفية أو الفنية فإن التطور التاريخي يكشف لنا عن الاندماج الذي تحقق بين كل من الفلسفة والفن . وأفرز لنا فلسفة الفن التي يتحدث عنها دومينيك شاطوDominique Château في قوله: "إذا كان هناك تاريخ للفلسفة، فهو تاريخ تعميق الشعور بمبادئ الفكر التي هي أصل كل شعور، وكل ما يمكن للشعور أن يدركه، ولا وجود لتاريخ بدون شعور[1]، إذ لا يجب أن نبدأ دراسة التاريخ إلا من حيث يبدأ العقل في اختراق العالم؛ وليس من حيث هو إمكانية ذاتيه، ولكن من حيث تجلياته في الشعور، وفي إرادة الحركة. وإذا كان هناك تاريخ للفن، الذي يؤخذ جانبا من الدراسات المتنوعة "للأشكال الفنية المتميزة"، فإنه تاريخ تعميق الفلسفة المتقدمة حسب أسلوب المصالحة بين

[1] - Dominique château : La Philosophie de l'art (fondation et fondements).L'Harmattan 2000, P47

المتضادات، مضمونا وشكلا، والذي يميز الفن ذاتيا كتطوير يكون التصور المثالي" إن التأريخ الفلسفي للفن هو عودة متأخرة للفن إلى الفلسفة، وللفن إلى أصله، وللفن كضرورة فكرية لإرضاء رغباته الذاتية"[1].

يتداخل في منظور هيجل التاريخ الفلسفي والتاريخ الفني بتشعباتهما ليفرزا لنا تاريخ فلسفة الفن الناتج عن اندماج الشعور والفكر في الصيرورة التاريخية عن تلازمهما في الدراسات المتنوعة للأشكال الفنية المتميزة، ليخلص هيجل إلى أن التأريخ الفلسفي للفن هو عودة الفن إلى أصله الفلسفي، لأن الفن هو ضرورة فكرية تخول للفكر أن يلبي رغباته الذاتية والتي تتمثل في المتعة الجمالية، لأن فلسفة الفن لا تنفصل عن ما هو جمالي. وإذا كانت "الجمالية" وفلسفة الفن لهما نفس الموضوع وإذا كان "للجمالية" تسمية أخرى لفلسفة الفن فالموضوع المشترك لا يمكن أن يكون إلا الفن."[2] فإشكالية العلاقة بين ما هو جمالي وما هو فلسفي فني يحسم في الموضوع المشترك الذي هو الفن. أما إذا كان العكس أي لقبت "الجمالية" بلقب مغاير فستصبح دلالتها متشعبة وتنأى بذلك عن الموضوع الأساسي الذي هو الفن إلى مواضيع أخرى قد تقرب بين فلسفة الفن والجمالية أو قد تبعد بينهما. ويعمق تصور دني هويسمان (D. Huisman) طبيعة العلاقة بين فلسفة الفن وعلم الجمال بقوله: " أصلا فلسفة الفن تعني "الحساسية" بمدلوليها: المعرفة الحسية (الإدراك) والوجه الحسي لتأثرنا[3].

ففي هذا المعنى، كان بول فاليري يقول: علم الجمال هو علم الحساسية، وهي، بمعناها الراهن، تطلق على "كل تفكير فلسفي في الفن" أي أن موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطريقة التي يحدد بها الفن."[4]

إذن حين نؤصل لفلسفة الفن فنحن في نفس الوقت نؤصل لعلم الجمال. وبالعودة إلى أصل فلسفة الفن تطالعنا فلسفة الفن الأفلاطونية والأرسطية اللتان تعتبران مرحلتا النضج في العصر اليوناني، والمنهل الذي نهل منه كل فيلسوف وفنان سواء بتبنيهم لطروحاتهما أو بتطويرهم لتلك الطروحات. لأن التخطيط لشجرة فلسفة الفن

[1]- Ibid , P48.

[2]- Ibid,P10

[3]- دني هويسمان: علم الجمال ،(ترجمة) ظافر الحسن، سلسلة زدني علما، ع 51، منشورات عويدات بيروت، باريس، الطبعة الثالثة 1970م، ص 15

[4]- المصدر نفسه ، ص 15 – 16.

بالأسلوب الديكارتي يظهر لنا أن الأفلاطونية تشكل الجذور الأصلية لعلم الجمال والواقع وأن الفلاسفة اليونانيين الثلاثة، الأعظم شأنا، الذين يشكلون الركيزة الأولى لعلم الجمال هم: سقراط، وأفلاطون، وأرسطو[1].

ولم يكن عهدا أفلاطون وأرسطو منفصلين عن الماضي بل امتدادا له، هذا الماضي الذي يعود حسب الناطق بلسان أفلاطون في "السنن" إلى الحقبة التي كانت مصر تنشر فيها قائمة وصفية بالروائع التي تعرض في الهياكل. ولم يكن مسموحا، بل لم يزل غير مسموح للرسامين ولا لأي من أولئك الذين ينجزون الرسوم، أن يجددوا ولا أن يبدعوا ما لا يتفق وتقاليد الأجداد. وأن الباحث ليجد، هناك، منجزات ترجع إلى آلاف سنة، وإذا قلت عشرة آلاف، فأنا أعني الحقيقة الدقيقة، لا عبارة تقال، وهي ليست أجمل ولا أقبح من المنجزات الراهنة، فقد خضعت للقواعد نفسها."[2]والقاعدة هذه تنطبق على كل المراحل التاريخية لفلسفة الفن منذ أفلاطون إلى الآن لأن "الأفلاطونية أثرت تأثيرا بالغ العمق في العصور الوسطى وفي عصر الانبعاث، وفي القرن السابع عشر، بمعنى يتراءى معه جميع الكلاسيكيين الكبار، كأفلاطونيين جدد موفوري الاندفاع، بامتثالهم إلى ملزمات القديم المطلق، بانتصار الحقيقة والخلقية،بمراعاة الصيغة والنموذج[3]، لأن الفن، عند أفلاطون، اكتشاف ناجم عن تذكر الخبرات الماضية المكتسبة بفعل مشاركتنا للمثل، وهو لدى أرسطو، إنتاج مبدع لصورة جديدة لم تكن أية واحدة منهما معروفة قبلا من قبل خالقها، وهذا ما يجعلنا نستشف في التفكير الأرسطوطاليسي نزعة إحياء القديم التي أعتمدها فيما بعد عصر الانبعاث على الأخص "بيكون"[4].

ويضيف دني هويسمان على أن فلسفة الفن الأرسطية والأفلاطونية ستصبح فواتح لكل علم مستقبلي للجمال؛ ويستشهد بمقولة أرسطو "الشعر ألصق بالحقيقة من التاريخ"[5] أي أن فلسفة الفن حقيقة خالدة تخترق حدود

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 19.

[2]- المصدر نفسه ، ص 36.

[3]- المصدر نفسه ، ص 45-46.

[4]- المصدر نفسه ، ص 43-44.

[5]- المصدر نفسه ، ص44.

الزمان والمكان، لأن الفن والفلسفة يشتركان في أن كلا منهما يهدف إلى إحداث كائنات، وجودها مبرر بذاته. فالفلسفة تصحح صنيعها كما يصحح الشاعر شعره ولقد كانت الصلة وثيقة جدا في الفلسفة اليونانية القديمة بين الفلسفة والأدب، أو بين الميتافيزيقيا والشعر[1].

يشكل ديكارت من منظور زكريا إبراهيم منطلقا للعلاقة بين الفلسفة والأدب والفن، في حين دني هويسمان يلزم الحياد في حديثه عن تأصيل كروتشه لفلسفة الفن أو لعلم الجمال الحديث بعهد كانط، ويقول في هذا الصدد: "يزعم كروتشه أن تاريخ علم الجمال قطع مراحل ثلاث: العهد السابق لكانط، فالعهد الكانطي، واللاحق بكانط، فالعهد الوضعي الذي يتميز "بحقد مقدس" للميتافيزيقيا من قبل، فترة ما قبل تاريخية طويلة تتعدى ألفي عام، ومن بعد فترة علم الجمال الراهن"[2].

يتضح إذن أن فلسفة الفن لم تنفصل عن محيطها كما يمكننا القول بأن تاريخ فلسفة الفن يظهر بقوة الاندماج بين الفلسفة والفن؛ وعلى حد تعبير هيجل: "إن فلسفة الفن تشكل حلقة ضرورية من مجموع حلقات الفلسفة"[3]. ويدفعنا هذا التصور إلى تعميق الرؤية من خلال محاولة الإجابة عن إشكالية الفلسفة والفن بين التوافق والتعارض.

- الفلسفة والفن تعارض أم توافق؟

يتجلى لنا من خلال التراتبية التاريخية للفلسفة والفن أن جل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بالبحث والتمحيص أثبتت التوافق بين الفلسفة والفن، وألغت امكانية الحديث عن تعارض بينهما. لأن الاختلاف في

[1]- المصدر نفسه ، ص 106.
[2]- المصدر نفسه، ، ص 107-108.
[3]- المصدر نفسه ، ص 112.

الأساليب الفلسفية والفنية لم يمنع الانصهار بين الفكر والجمال ليصبح في الإمكان أن نتحدث عن فلسفة الفن أو عن الجمالية؛ إذ "فقط من خلال الفلسفة يمكن أن نصل إلى علم حقيقة الفن"[1].

وإذا كان شلينج (Schelling) يحدثنا عن أهمية الفلسفة بالنسبة للفن، فهيجل يؤكد على أن الفن جزء من الفلسفة لا ينفصل عنها لأنه يرى بأن: "الفن جزء مضاعف للفلسفة"[2] إذ حين نتحدث عن تاريخ فلسفة الفن فنحن نتحدث عن عودة أخرىللفن إلى الفلسفة، وللفن إلى أصوله، والفن كضرورة فكرية[3]. ورغم أن "سمة الفن التعبير، وليس التفكير، مثل الفيلسوف"[4] فذلك لم يمنع من حدوث توافق يحفظ لكل واحد منهما خصوصيته في التواصل. وإذا كان هيرمان بروش (Hermann Broch) قد وضع حدودا بين ما هو أخلاقي وسياسي وفني، لأنه يرى بأن " الأخلاق هي الأخلاق، والأعمال هي الأعمال، والحروب هي الحروب، والفن هو الفن"[5].

فإن باتريس كورتواز (Patrice Courtois) يضيف إلى مقولة بروش و "الفلسفة هي الفلسفة" منبها إلى أن الفلسفة لها أيضا خصوصيتها في حين يوضح لنا نيتشه طبيعة الاختلاف بين الفلسفة والفن، وفي نفس الوقت الاندماج بينهما إذ يرى بأن "الفلسفة لها قيمة فنية وليس شكلا فنيا"[6] وقيمة الفن تتجلى في ارتباطه بكل ما هو إنساني، أي أن الفن يغذي الفكر والروح بكل ما هو جميل، فوظيفته مزدوجة بين الفكر والذات. لأن الفن والجمال لصيقان بالإنسان حيثما وجد. و في أي زمان كان، لأنه دائما يشعر بالمتعة والهيبة أمام بهاء الطبيعة وحسن رونقها ويطرب لبعض الأصوات ويشمئز من بعضها، ويتهيب من بعضها الآخر. كما أنه يرى أن الفن

---

[1] - المرجع نفسه،ص 15.

[2] - Dominique Château : La Philosophie de l'art (fondation et fondements), P 42.

[3] - Ibid, P 48

[4] - Ibid, P 48

[5] - Ibid, P 126

[6] - Jean-Patrice courtois : littérature et philosophie, Europe, N°849-850, Janvier Février, 2000,P3

والجمال لم ينفصلا عن التفكير الفلسفي بل يجسدان صورة من صور التفكير الفلسفي، وجزء أساسيا منه، بمعنى أن المعارف الفنية والجمالية ذات طبيعة فلسفية[1].

لذلك أصبح الحديث عن فلسفة الفن "يوجهنا نحو نظرية الذوق المنفتح على منهجين مختلفين ومتباعدين، تجذب القلوب نحو وضع الاعتبار لشيئين لهما طبيعة مختلفة: **أولهما**: الفن، وهو شكل من أشكال النشاط الإنساني، **وثانيهما**: الذوق وهو نوع من أنواع الاستعداد الإنساني"[2].

إذن التوافق الحاصل بين الفن والفلسفة مكن من ملامسة الجانب المعرفي والفكري للفن، فأصل الفن فلسفي، والفلسفة ارتبطت بالفن منذ القديم أي منذ فجر الإنسانية. وقد تحدث بومجارتن (Baumgarten) عن "الجمالية" بأنها ترتكز على فكرتين متعلقتين بالفن، أولهما أن الفن معرفة، وثانيهما أن هذه المعرفة خاصة، أي أنها محسوسة وليست عقلانية، مؤسسة على ما هو فردي وليس على ما هو عام. ولهذا السبب فالشعر مؤهل ليكون موضوعا فلسفيا وبعيد عن أن يكون ذو طبيعة فلسفية[3].

لقد طرحت قضية فلسفة الفن إشكالات متداخلة ومتباينة، أفرزت أرضية للجدال بين مؤيدي فلسفة الفن وبين معارضين، ولكل واحد منهما حجته التي يستدل بها لاقناعنا بوجهة نظره. ورغم أننا سنطرح وجهتي النظر المختلفتين إلا أننا نرى كما سبق وأشرنا بأن طبيعة العلاقة بين الفلسفة والفن لا يمكن أن تكون إلا توافقية وليس العكس.

1- Ibid, P 5

2- عزت السيد أحمد: فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى 1993 ص 9-10.

3- Dominique Château : La Philosophie de l'art (fondation et fondements), P 12

- الجدال الفلسفي الفني :

انطلق أصحاب الإتجاه المعارض لفلسفة الفن من وظيفته الجمالية التي تهدم كل مثالية فلسفية. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنه من العبث محاولة تفسير الفن بالفلسفة، لأن الفن ليس من الفلسفة في شيء[1]. ويظل هذا التصور نسبي وليس مطلقا لأن رواد الفلسفة قد كسروا كل قيد يفصل الفلسفة عن الفن وأسسوا لفلسفة فنية تترجم تصوراتهم التي أغنت الحقل الفلسفي والفني واخترقت حدود الزمان والمكان لتؤثر في محيطها ومعاصريها وتؤثر في الأجيال اللاحقة، بل مهدت لهم الطريق للاجتهاد وللتأسيس" " لفلسفة نقدية" أسهمت في تقريب الفلسفة من المتلقي عن طريق الفن، يقول مصطفى غالب "بأن بعض كبار الفلاسفة كانت لهم نظريات محددة في الفن ولكنهم لم يعتبروا يوما ضمن نقاد الفن، على الرغم من أن بعض النظريات التي قدموها كانت بمثابة المصدر الأول لكثير من مدارس التعبير الفني، وأوضح مثال على ذلك "إمانويل كانت" الذي اعتبرت نظريته في الفن الملهم الحقيقي لمدرسة "الفن لعب" و "الفن للفن"[2]. ومعنى ذلك أن النظريات الفنية التي قام أولئك الفلاسفة أمثال "ديكارت" و"كانت" و "هيجل" كانت في المقام الأول تطبيقا لفلسفاتهم على ميدان من ميادين النشاط الفكري، هو ميدان الفن"[3].

ويضيف مصطفى غالب أن الفيلسوف سارتر قد حذا حذو الفلاسفة الذين سبق وأن ذكرهم بتطبيقه لأفكار ونظريات فلسفية خالصة في ميدان الفن. ويعمق علي عبد المعطي هذا التصور بقوله: "إذا كان الاختلاف هو جوهر الفكر الفلسفي لارتباطه بالحرية، فلاشك أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الأولى وهي الإبداع الفني خصوصا وأن الفن قد نشأ في أحضان الفلسفة، وترعرع في كنفها"[4].

Ibid, P20 -[1]

[2] - مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، سنة 1982م، ص 147.

[3]- زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص 3.

[4]- المصدر السابق ذكره، ص 148.

أما هيجل فقام بإعدام الفن والحكم عليه بالموت، ورفض وضعه في نفس منزلة الفلسفة وصرح بأن الفن بالنسبة له ماض وسيظل كذلك. ويضيف قائلا: "لقد أولينا الفن منزلة سامية جدا، ولكن، ينبغي أن نتذكر وعي الفكر.(...) إن الخاطر والتفكير يتقدمان على الفنون الجميلة".[1]وتعليقا على نظرية هيجل يخلص دونيسسوش داغ (Denise Souche-Dagues) إلى أنه إذا أردنا أن ننظر إلى الفن "من خلال نهاية الفن" كحامل لكل نفي وإثبات للتوكيد الهيجلي لنهاية الفن، يعني أن هذا الإثبات يتضمن حقيقة لا يمكن أن نختزلها وهي أن لنهاية الإنسان ونهاية الفن طريقين مرتبطين ببعضهما[2] ،

ورغم ما قيل عن الفن بأنه لا ينتمي إلى الفلسفة وأنه دون مرتبة الفلسفة، فإن الواقع الفلسفي منذ أرسطو إلى الآن يشهد على الروابط المتينة بين الفن والفلسفة وكما سبق وأن أشرنا، فإن خصوصية كل من الفلسفة والفن لا تنمحي بالجمع بينهما، بل إن الدراسات المعاصرة وضعت أسسا لفلسف الفن، نظرت في الموروث، انتقدته ورممت ما يمكن ترميمه في الفلسفات الكلاسيكية، بل أفرزت فلسفة فنية تساير التطور التكنولوجي، ووضعت تصورا يساير طموحات كل من الفيلسوف والفنان والمتلقي. فالفلاسفة خرجوا من برجهم المعزول الذي يقبعون فيه متأملين ومنظرين إلى رحاب التجريب وتثوير النظريات السابقة والاندماج المباشر في واقعهم الذي أسهموا في تطويره بما يتوافق وروح العصر، بل استشراف واقع أفضل يخول للبشرية قدرا أوفر من الحرية والازدهار.

ومع والتر كاوفمان نستشف طبيعة التواصل مع الماضي للتأسيس للحاضر في الفلسفة والفن الحديث يقول في كتابه "التراجيديا والفلسفة: "كما أن معظم الفلاسفة المحدثين لا ينظرون إلى أنفسهم باعتبارهم في الأساس تابعين لسقراط. فقد استشعر هؤلاء الفلاسفة العديد من التأثيرات الكبرى والأخرى لا من قبل أفراد فحسب، وإنما كذلك من جانب أساليب فنية حديثة، ومناهج وعادات ومعايير ، وثمة ضرب من الفلسفة لقي حتفه، وهناك آخر لا يزال له مستقبل رغم أنه يواجه مشكلات خطيرة وعديدة. ولا يزال سقراط ونيتشه يلقيان بشباك

---

[1]– علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن (رؤية جديدة)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1405هـ، 1984م. ص 22.
[2] - المصدر نفسه، ص 25.

سحرهما، وأولئك الذين يستشعرون تأثير هذا السحر ويحاولون التفلسف في إطار هذا التراث، ليس لديهم ما يدعوهم إلى النظر للشعراء التراجيديين العظام باعتبارهم خصوما لهم[1].

وننتقل مع دني هويسمان إلى السيمة المميزة لفلسفة الفن الحديثة أو علم الجمال، إذ يرى "أنه مع مونتاني وديكارت وباسكال وعلى الأخص فيما بعد، مع فولتير انتقلوا من الإعتقادية الأفلاطونية المرتكزة في جوهرها على موضوعية الجمال في ذاته، إلى ريبة مستنيرة عن ما هو الجمال؟ وهذا ما لن يعرف أحد عنه شيئا. إنه يتغير مع البلدان.(...) فديكارت ينبئ بقدوم "كانط" وبأولوية الذوق على الجمال في ذاته، والديكارتية هي النسبية منذ الآن."[2] أي أن الفلسفة الفنية الحديثة هي فلسفة لا تؤمن بالمطلق بل ترتكز على النقد والتحليل وعلى التجربة والتثوير؛ فمثلا نجد أن الفلسفة الوجودية قد أسست لرؤية جديدة تجاه الفن لارتباطه بالوجود الإنساني، ويحدثنا سعيد توفيق عن الوجودية والفن في كتابه "الخبرة الجمالية" قائلا: "فقد مال كل الفلاسفة الوجوديين إلى الفن؛ لأنهيصف مظهرا من مظاهر الوجود الإنساني إنه يقدم حالة وجودية لا فكرا تعقليا.

ولأن الوجود عندهم جميعا ليس فكرة عامة مجردة، ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة، ويمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. ولأن الفن يقدم لنا الأشياء وظواهر الوجود في عيانيتها، وأنه وسيلة جيدة لفهم الوجود الإنساني. فنحن يجب أن نحاول أن نرى من خلال الاستيطيقا الفينومينولوجية الوجودية ما يمكن أن نتعلمه عن أسلوب وجود الإنسان من الظاهرة الفنية وعن الظاهرة الفنية من الأسلوب الوجودي للإنسان".[3]

---

[1]- Denise Souche-Dagues : Réflexion sur l’affirmation Hégélienne concernant la « fin de l’Art », les Editions de Minuit, N° 75, 2002, Paris, P 49

[2]- والتر كاوفمان : التراجيديا والفلسفة، ترجمة كمال يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، 1993م ص 374.

[3]- داني هويسمان: علم الجمال، ص 49.

وإذا كنا "نعيش نهاية الفن الطوباوي فإن الجمالية هي التي خولت التفكير في أزمة الفن وربما تجاوزها"[1] لأن تطور فلسفة الفن في العصر الحديث مكن من التأسيس لجمالية تجاوزت القوالب الضيقة للفكر الكلاسيكي، وانفتحت على أطروحات تزاوج بين بعدين أحدهما فكري، والثاني جمالي، وقد صرح مارك جيميني Marc Jimenez في سنة 1997م في السطور الأولى من كتابه المعنون تحديدا " بما هي الجمالية؟" بأنه: "فقط خلال العشرين سنة، وظفت كلمة جمالية "لتحديد الانعكاس الفلسفي على الفن".[2]

وأهمية الفلسفة بالنسبة للفن، كأهميتها في كل المجالات الإنسانية، سواء منها السياسية أو العلمية أو الإقتصادية ، لقد اعتبرها ديكارت لبنة أساسية في حضارة وثقافة الأمم، ويتضح تصور ديكارت من خلال ما كتبه زكريا إبراهيم عنه في كتابه "مشكلة الفلسفة" إذ يخبرنا بأن ديكارت درس "الرياضيات والطبيعيات والبلاغة والشعر، كما درس المنطق والميتافيزيقية والأخلاق، ولكنه خرج من كل هذه الدراسة بدرس واحد سجله في كتابه الخالد "مبادئ الفلاسفة" حيث نراه يقول: "إن الفلسفة وحدها هي التي تميزنا عن الأقوام المتوحشين والهمجيين، وإنما تقاس حضارة الأمة وثقافتها بمقدار شيوع التفلسف الصحيح فيها؛ ولذلك فإن أجل نعمة ينعم الله بها على نعمة على البلاد هي أن يمنحه فلاسفة حقيقيين..."[3].

ويعلق زكريا إبراهيم على مقولة ديكارت قائلا: "فلم يكن اهتمام ديكارت بالعلوم ليصرفه عن التفكير في الحكمة والاهتمام بالبحث عن اليقين، بل إننا لنراه يقر منذ البداية بأهمية التفلسف وضرورة البحث الميتافيزيقي إذ أنه ليشبه الرجل الذي يمتنع عن التفلسف بمخلوق أعمى يسير معصوب العينين."[4] أي أن الفن بدون فلسفة هو

---

[1]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية،(دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1412هـ-1990م. ص 62.

[2]- Catherine Naugrette : l'esthétiquethéâtrale, Edition Nathan / HER.2000,Paris, P 6.

[3]- Ibid, P 6

[4]- زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، ، ص 6-7.

كيان شل نصفه وبقي نصفه الثاني ولن ترفع الغشاوة عن الفنان إلا إذا اطلع على فلسفات متعددة ليستنتج في النهاية فلسفته الخاصة التي تغذي ملكاته وتحقق له التوازن بين الفكر والذوق.

كما نجد أن الفلاسفة نهلوا من الفنون وتذوقوها ومزجو بين ما هو فكري وما هو جمالي وأسسوا لفلسفة فنية لها خصوصيتها وتأثيرها القوي عليهم أولا ثم على المتلقي ثانيا. لذلك نجد الفلاسفة المعاصرين يتحدثون عن الفيلسوف الفنان؛ فماثيو كيسلير (Mathieu Kessler) في مقاله المعنون ب "الفن له قيمة أكبر من الحقيقة" يصف نيتشه بأنه "فيلسوف فنان" ويحدد اختصاص كل من الفيلسوف والفنان قائلا: "للفيلسوف الواقع؛ وللفنان الخيال، والفيلسوف يجب أن يحاول وصف العالم في واقعيته في حين الفنان يجب أن يخلق واقعية غير عادية والتي لا تحاكي الطبيعة، والفنان يجب أن يتخيلها خلافا لما هي عليه. أما الفيلسوف فيجب أن يفكر في حدود قانون العقل، ووحده الفنان بجنونه يمكنه أن يهب حرية لخياله."[1] ويرى أن الفيلسوف الذي لم يخن عقيدته هو الفيلسوف نيتشه أي الفيلسوف الفنان أو على حد تعبيره الإنسان الغير العادي.

وتتحدد قيمة الفن لدى نيتشه صاحب التصور المتمثل في أن الفن له قيمة أكثر من الحقيقة، يقول: "لدينا الفن لكي لا نتلف الحقيقة[2] لأن الفلسفة إذا ظلت منحصرة فيما هو نظري فستتحول إلى فلسفة مشلولة. لذلك يجب ضرورة المزج في الفلسفة بين ما هو نظري وما هو عملي وجعلها منفتحة على كل العناصر الحيوية في الحياة، و في هذا المقام يؤكد جيل دولوز تأكيدا قويا على أن "التمييز بين النظرية والممارسة هو الذي سمم تفكيرنا" وكوننا نرغب في أن نجعل من الفلسفة خطابا ساميا، دفعنا إلى تحويلها إلى خطاب فارغ لا معنى له، وبهذا عزلت الفلسفة عن ما هو حي."[3]

---

[1]- المصدر نفسه،ص 6-7.

[2]- Mathieu Kessler : « l'art a plus de valeurque la vérité », Sommaire, Magazine Littéraire, N° 383 Janvier 2000, P 24.

[3]- Ibid, P 23

وربط وظيفة الفلسفة بالمجال الفني والعلمي يكون التركيز على ضرورة "الوعي بأن وظيفة الفلسفة هي معرفة إبداع المفاهيم التي سترتبط بما سينتجه الفن والعلم في آن واحد."[1] لأن قوة تأثير الفلسفة مرتبطة بوظيفتها في الحياة؛ أي أنها يجب أن ترتبط بكل ما هو حي وأن تتسم هي أيضا بالحياة وأن تتواصل مع كل الميادين الفنية والأدبية.

ويحيلنا مقال جاك دريدا المعنون "بنقط الحذف... "حوارات" على طبيعة العلاقة بين الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي إذ لا يعتقد أن النمط "البرهاني" بل – حتى الفلسفة بصفة عامة- غريبة عن الأدب. فكما توجد أبعاد "أدبية" و "جمالية" في كل خطاب فلسفي توجد كذلك أطروحات فلسفية عمليا في كل نص يعتبر أدبيا، وقبل ذلك في المفهوم الحديث للأدب"[2]

وإذا كان دريدا قد اعتبر أن الفلسفة ليست غريبة عن الأدب فهناك من اعتبرها شكل من الأشكال الأدبية، وقد تطرق أوليفر ليمان لهذه الإشكالية في كتابه "مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين" ليخبر بأن هناك اتجاه شائع للغاية، لا يبحث التقدم في الفلسفة، بل إنه في الواقع يحصر قيمة الفلسفة في كونها تشكيلة متنوعة ودائمة من الموضوعات التي يدور حولها الخلاف، وهذا الاتجاه هو الذي يرتكز على فكرة الفلسفة بوصفها شكلا من الأشكال الأدبية. في حين لا يسلم أولفرليمان بأن الفلسفة شكل من أشكال الأدب لاعتبارات يرتكز، فيها على عيوب الرأي السابق ويعلق قائلا: "والعيب الذي يشوب فكرة الفلسفة تبدو فكرة ذاتية غير موضوعية، لكنهذا العيب يستفاد منه كتفسير لعجزها الواضح عن الوصول إلى أي نتائج نهائية فيما يتعلق بالقضايا الأساسية التي تثيرها، وإذا جاز القول إن الفلسفة هي مجرد شكل أدبي ونمط من التعبير الثقافي، فلا ينبغي أن نندهش حينئذ من أنها لا تفضي إلى حل العقدة النهائية[3] "أي أن الاندماج المطلق بين الفلسفة والأدب أو بتعبير آخر انصهار الفلسفة في الأدب لا يفضي بنا إلى حل نهائي لهذه الإشكالية، التي يتضح أن

[1]- زديدي اربون: الفلسفة والسينما، ترجمة وإعداد محمد الهلالي، منشورات مجلة الفلسفة، الطبعة الأولى، سنة 1996م ص 66.

[2]- المصدر نفسه،ص 68..

[3]- أوليفر ليمان: مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد 301 مارس 2004، ص 33.

شلينغ قد وجد منفذا لها حيث يخبرنا دني هويسمان عن رأيه قائلا: "وشلينغ يبين بقوة أن الفن أكثر من مجرد أداة، إنه مستند الفلسفة الحقيقي. وبما أن الفلسفة ولدت من الشعر، فلا بد أن يأتي يوم تعود فيه إلى الأم التي انفصلت عنها وحينئذ تبني ميثولوجيا جديدة، على الفلسفة الجديدة".[1]

إن الفلسفة أصبحت تتسم بالليونة والمرونة في التعامل مع الظواهر الفنية والإبداعية، هذه الفلسفة التي اعتبرها هيجل "ابنة زمنها" [2]، فإنها بقدر ما تسعى إلى التقاط تفاصيل اللحظة بقدر ما ترتبط بالنصوص، لذلك فإن ما يميز فلسفة عن أخرى هو نمط سؤالها وقدرتها على إبداع المفاهيم، أو على الأقل على الاستعمال المبدع لها."[3]

ويتفق كل من دني هويسمان ونور الدين أفاية على أن الفلسفة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالفن والأدب، لأن التواصل هو جوهر الإيمان الفلسفي على حد تعبير يسيرز "أن الحقيقة ليست ملكا لأحد وإنما البشر جميعا ملك للحقيقة، وإذا كان التواصل هو جوهر الإيمان الفلسفي، فذلك لأن البحث عن الحقيقة يضطرنا إلى الخروج من قوقعتنا الفكرية، من أجل التفتح على الآخرين والتلاقي معهم والاستجابة لهم"[4] ، والفن لا ينسلخ حسب تلستوي عن كونه نشاط بشري يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملا في ذلك بعض العلامات الخارجية[5] .إن الأساس التواصلي بين الفلسفة والفن هو الإنسان، و يتجلى هذا التواصل في المسرح، لأنه يقوم بملامسة النقاط الحساسة للعلاقة التواصلية بين الفلسفة والفن من جهة وبين الفلسفة والأدب من جهة ثانية، بحكم أن المسرح مكون من خصائص فنية وأخرى أدبية، دون أن نتغافل خصائصه الفلسفية التي جذبت إليه الفلاسفة على مر الأزمان، وعلى حد تعبير ماري كلود هوبير Marie Claude Hubert: " المسرح هو وجهة نظرية لكل ما يوجد في العالم، وفي التاريخ، وفي الإنسان، الكل يجب

---

[1]- المصدر نفسه، ص 33-34.

[2] - المصدر نفسه، ص 36.

[3]- داني هويسمان: علم الجمال، ص 69.

[4]- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هبرماس)، ص 19.

[5]- زكرياء ابراهيم: مشكلة الفلسفة ، ص: 12.

ويمكن أن يفكر فيه، ولكن تحت العصا السحرية للفن "[1] لأن الفن –حسب بيكاسو – ليس حقيقة، ولكن الفن هو كذبة تجعلنا نفهم الحقيقة، على الأقل الحقيقة التي أعطتنا القدرة على الفهم[2]" التي تغذي القدرة التواصلية للفن وتخول التواصل المباشر مع الجمهور، أي التواصل الحي، لان "الفلسفة صعبة المنال، بينما الفنون ممكنة المنال، وللفلسفة شروط منفرة وصعبة التأدية الأمر الذي يستتبع ضآلة جمهورها من جهة وغزارة جمهور الفن من جهة أخرى. وبالمجمل، فالجمالية الشوبنهورية تتلخص في هذه العبارة: "يعيرنا الفنان ناظريه لنبصر بهما العالم[3]."والمسرح له كل الخصائص الفنية التي تمكنه من تقريب الفلسفة من المتلقي، بل هناك فلاسفة كتبوا للمسرح واختاروا توصيل آرائهم عبر منصة العرض المسرحي، بل أسس رواد المسرح الحديث لفلسفة مسرحية استنبطوها من المعاناة الإنسانية كمسرح العبث، ومسرح القسوة .

- بين الفيلسوف و الفنان :

قد يبدو للنظرة السطحية العابرة انه لا يوجد شخصان أكثر تباعدا وانفصالا عن بعضهما من الفنان والفيلسوف.فالفنان يهتم بالمؤثرات الحسية لجواهر الأشياء، وجماليات الشكل الظاهرة،. أما الفيلسوف فمشغول بالنظر غير العاطفي في الموضوعات التي تترابط فيما بينها على أساس منطقي، كما يهتم بالأفكار العامة ومن ثم المجرد. والفنان من ناحية أخرى معني بوجه الجمال. كما أن الفيلسوف يعني بتشريح الحقيقة. وهما بعد ذلك مختلفان من حيث ما يستخدمانه من ذخيرة لفظية ومن وسائل فنية في التعبير، كما أنهما مختلفان فيما يتعلق بأهداف كل منهما. على آن ثمة نقطة يتلاقى عندها الشاعر والفيلسوف، ألا وهي أن كل منهما يستخدم الكلمات.

إن الفنان يرتاب في الصيغ التي تتطلب إدراكا ذهنيا. وكل همه أن يخلق أشكالا جديدة يدركها الحس مباشرة وعلى النقيض من ذلك نجد أن المفكر يترفع عن بينة عن ذلك الإصرار على الجانب الحسي للأفكار والاهتمام بمجالها

[1]- المصدر نفسه، ص: 17.

[2]- Marie-Claude Hubert : les grandes théories du théâtre, Arimand colin, paris, 1998, P 193

[3]- Ibid, P 205

العاطفي، بل انه يضيق به صراحة. أضف إلى ذلك أن عقله يهتم بالبناء والتركيب، بل إن هذا الاهتمام ليتجه بما وسع جهده وضميره إلى بناء الحقيقة وتركيبها. أما الشاعر والمصور فيصران على تركيز أعينهما على الشيء المنظور. وهذا ما يفعله الفيلسوف كذلك. غير أن وجه الخلاف هو أن الغاية النهائية للفيلسوف هي الوجود المطلق الخالص أو التحديد الدقيق لخطوط تفكيره واتجاهاته.

إن موقف الفنان هو موقف المتأمل من بعيد. انه لا يهتك ستر الواقع، ولا يشرّح الأجزاء. وحتى إذا فعل هذا، فان ذلك لا يكون لإنتاج الفن، بل كتمهيد لإنتاج الفن. فالموقف الأصيل للفنان والأديب باعتباره فنانا خامته الكلمة، هو موقف المتأمل للكل قبل الأجزاء. ولكنه إذا قام بتشريح الواقع فلكي يكون إدراكه بالنظرة الكلية إدراكا فنيا غائصا إلى الداخل. وبتعبير آخر فان الفنان يجب أن ينظر من بعيد إلى الواقع كي يتذوقه.

والفنان حينما يكف عن أن يكون مجرد صانع ماهر موهوب، يصبح بفضل اختياره لموضوعاته وانتخابه لمواده وما يتخلف عن عمله الفني من اثر كلي ناقدا للحياة وللوجود، وهو فيلسوف بحكم طريقته الخيالية المباشرة.

والفيلسوف الذي ينشئ من خلال وسيلة التعريف والإيضاح أو التركيب – صورة كاملة للحياة والوجود، إنما يصنع لوحة للتجربة الكلية ويؤلف سيمفونية ذهنية وينشئ قصيدة، مهما تكن اللغة التي يستخدمها نثرا. ويقول أفلاطون بلسان سقراط: "إن الفلسفة نوع رفيع من الموسيقى"[1]، وهي مثل الموسيقى الجادة تحرك كوامن النفس والعقل مهما كان برود العقل الذي كتبها.

إن الفيلسوف لا يستطيع مخلصا أن يتجاهل الفنون أو الفنان إن كان صاحب نظرة شاملة جامعة. والاتجاه العقلي ذاته الذي يسعى الفيلسوف إليه أو يحاول تحقيقه في الكون، يحاول الفنان أن يحققه أيضا لكن في حدود الخير الصغير الذي يعمل فيه وفي نطاق إمكانياته. وان التنظيم الذي يبدو عليه كل عالم صغير يخلقه الفنان هو عبارة عن صورة شجية أو مجسمة من ذلك الطراز الذي سعى الفلاسفة في إصرار ودأب إلى الاهتداء إليه أو مطالعته في

[1] – عبد الله، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم، أساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، 1973، ص 79.

الكون. ولقد اجتذبت الفنون اهتمام الفلاسفة من ناحية أن النسق الذي ينشدون إظهاره قد لا يبدو أو يتحقق على أكمل وجه إلا في روائع الفن حيث تتداخل الأجزاء وتؤلف كيانا عقليا حيا على النحو الذي يكون عليه الكون آو على النحو الذي يمكن أن يكون عليه الكون. ولقد استلفتت الفنون أنظار الفلاسفة بسبب تثبيت قضايا تتعلق بالأخلاق والمعرفة والحق لا يمكن لفيلسوف مرموق أن يتجاهلها. والفنون تلعب دورا هاما في حياة البشرية ،كما أنها ذات شأن ليس بالقليل في عواطفها. فلا بد أن تدخل في تأملات الفلاسفة بالضرورة. وهذا ما حدث بالفعل.

وخلاصة القول أن الفيلسوف يميل إلى المعرفة، بينما يميل الفنان إلى التذوق، فالفنان يتناول الوجود بنظرة شيئية، بينما ينظر الفيلسوف إليه بنظرة تجريدية، والفنان يتمسك بتفاصيل الواقع وجزئياته، بل انه قد يجد في تلك التفاصيل والجزئيات المجال الحقيقي لإنتاجه الفني. كما أن الرموز عند الفنان هي رموز تذوقية وليست رموزا منطقية كما هو الشأن عند الفيلسوف. فالفنان عندما يستخدم الرموز فانه يدق بها على أبواب الوجدان وليس على أبواب العقل. كذلك، فان الفنان في استخدامه للرموز فانه يشير بها إلى الواقع المحسوس على عكس الفيلسوف الذي يشير برموزه إلى الفكر المجرد المتعالي على الواقع المحسوس. وعندما يهتم الفنان بالعلاقات، فانه يهتم بالعلاقات المكانية وبالنسب بين الأشكال والأحجام وبالعلاقات الصوتية واللونية والحركية، بينما يهتم الفيلسوف بنوع آخر من العلاقات يمكن تسميها بالعلاقات الجوهرية أو العلاقات الوجودية. والفرق بين النوعين من العلاقات هو أن العلاقات عند الفنان هي علاقات يخلقها هو خلقا ويبتكرها هو ابتكارا. أما العلاقات عند الفيلسوف فهي أمور يبحث عنها ويقف عليها ويبرزها للعيان. من هنا فان الفنان يوصف بأنه خالق ومبتكر ومبدع، بينما يوصف الفيلسوف انه مكتشف لأسرار الوجود والكون والإنسان. وعلاوة على ذلك، فان الفنان يقوم بعملية خلق تشكيلي، بينما يقوم الفيلسوف بعملية كشف تحليلي فكري تركيبي.

و إننا نستطيع في الواقع أن نجد نقط التقاء كثيرة بين الفنان والفيلسوف بحيث نستطيع أن نؤكد أن الفنان

والفيلسوف يبحثان كل بمنهجه الخاص عن الحقيقة. ولا شك أن الفيلسوف هو إنسان قبل أن يكون فيلسوفا. واشد الفلاسفة تجردا من الإحساس بالجمال لا يستطيع أن يخفي إعجابه بما يتراءى في الطبيعة والكون من جمال فالفيلسوف ينبهر ولكنه قد يخفي انبهاره بما يشاهده حفاظا على منهجه العلمي الفكري التجريدي.

أما الفنان، من جهة أخرى، فكلما كان أكثر معرفة، فانه يستطيع أن يوظف معرفته لفنه فيرتفع بمستوى إنتاجه الفني. وعلى هذا الأساس، فان الانحياز إلى العقل عند الفيلسوف، وكذا الانحياز إلى الوجدان عند الفنان، إنما هو انحياز منهجي وليس انحيازا نفسيا. فالفيلسوف يجب أن يظل متمتعا بحرارة الوجدان، كما أن الفنان يجب أن يتمتع بنعمة إصدار الأحكام المنطقية السليمة، فليس هناك في الواقع تعارض بين أن يكون الإنسان فنانا وفيلسوفا في الوقت نفسه كما كان الشأن مع الأديب الكبير جبران خليل جبران مثلا الذي جمع بين كونه أديبا وفيلسوفا وفنانا في آن واحد.

المبحث الثالث

الفن و قابلية التأويل

إن التأويل في الفكر المعاصر , التجأ إلى الفن بإعتباره الحقل الأقرب إلى معيارية بدون معايير مقننة، ليس العلم و لا حتى الفلسفة يمكنهما تفسير النصوص الدينية , فإن الفن يقدم نفسه موضوعاّ موازيا مغايراً للتفاسير المنصبة على النصوص المقدسة. و النقلة الفكرية هي ما جعل التأويل ينفصل عن القدسي , وعن كل موضوع حتى لو كان الفن, ليصير موضوع نفسه ,أو ذاتي الموضوع. ومع كل ذلك فالنموذج الفني يظل أقرب ما يكون إلى هذه الخاصية. ويعد الفن من أخصب المجالات التي ينكشف فيها هذا النوع من الحقيقة، لأنه خبرة يقال لنا فيها شيء ما يقتضي الفهم والتفسير، لهذا كان الفن نقطة الانطلاق الكبرى للتأويلية المعاصرة بوصفه يقدم مثالاً خصباً للحقيقة، أو نموذجاً للكشف عنها. وبهذا المعنى يمكن القول إن هناك قرابة بين خبرة الفن والخبرة الهرمنيوطيقة، لذلك ارتكز المسعى الفكري على إعادة تحليل المنهجيات الجمالية في الفن[1].و على هذا الأساس تتجلى إشكالية محورية مفادها أنه هل يمكن للهرمنيوطيقا المعاصرة إثبات دورها و فعاليتها من خلال الفعل التأويلي للنص الفني، بإعتبار هذا الأخير مجالا خصبا لها؟ ومن منظور آخر هل يمكن للهرمنيوطيقا إخراج الفن المعاصر من إشكاليات الحداثة و مابعد الحداثة التي يتخبط فيها؟ وبالتالي تجاوز حالة الإغتراب التي يعاني منها؟.

- إشكاليات الفن المعاصر :

إن الفن المعاصر لم يتحصل بعدعلى رؤية بشكل جاد والذهاب به إلى الأبعد، عبر طبيعة نظر موصولة بالمعرفة، والتفسير، لا محاولة الاكتفاء بتعنيفه. فكل تجربة تبقى لصيقة بالمعنى الذي هو نتاج خبرتها، حيث أن تفاعل تأملية

[1] - أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث، بيروت، 1986، ص 33.

الخطاب النظري مع المخيلة الفنية العملية، يحقق رؤية متكافئة، قادرة على أن تؤسس طريقة وجود مبتكر للآخرين[1]، الأمر الذي يغني التجربة الجمالية لاكتساب موقعها في العالم.

إن المهمة التي أخذها على عاتقه الفن المعاصر هي التخلي عن الواقعية التصويرية وإهمال السطح الخارجي في محاولة التعمق في الذات الإنسانية بحثاً عن الغامض فيها، عن المجهول المطلق الذي يؤرقها، ذاك الجزء الذي لا يستطيع الواقع والعلم الوصول إليه والإفصاح عنه، ذلك الجزء الذي لا يوصف ولا يُعرف ولا يُفهم، وهنا كانت أكبر إشكاليات الفن المعاصر في محاولته لوصف هذا اللاموصوف وخلق آليات للتعبير عنه[2].

لذلك لجأ الفن اليوم لخلق لغته ومفرداته الخاصة، لغة تعبر عن الأشياء دون أن تفهمها، لغة تحاول الغوص في اللاشعور وتصويره، بالاعتماد على التعبير بالألوان عن أفكار اللاشعور والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام، تخلصت هذه اللغة من مبادئ الرسم التقليدية واعتمدت على الغموض والتعقيد، فهي منبع فني لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهائية، تحمل مضامين فكرية انفعالية تحتاج إلى ترجمة كي يدرك مغزاها.

وبذلك فقد تستحوذ لوحة تشكيلية على إعجابنا دون الضرورة لفهمها لأنها ببساطة رسمت بلغة تعبر عن الأشياء دون أن تفهمها، فقد تتشكل لدينا ذات الدلالات العميقة التي حاول الفنان التعبير عنها بصدق ومباشرة، أو قد تلمس دلالات ورموزاً أخرى في خبراتنا المتراكمة، أو قد تبقى عصية على الفهم وهذا هو الجزء الأجمل في الفن الحديث، عدم الاعتماد على مدى وضوح لغة الرسالة أو رموزها بل على مدى تقارب صاحب الرسالة الفنية[3].

في خضم الرؤية الفنية المعاصرة، أنت لست بصدد فن يضعك في مقام المتلقي السلبي بل أنت أمام رموز ودلالات تضعك في مقام المشارك في حلها وترجمتها إلى المعاني، فمساحات شاسعة من الغموض تركت كمرتع للخيال

---

[1] – المصدر نفسه،ص 63.

[2] - المصدر نفسه،ص 63.

[3] - حسن ، محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، ص27.

الخصب، فالفن تخطى كونه تمثيل الشكل باللون والخط إلى تنظيم الأفكار والانفعالات وفقاً لإمكانيات الخط واللون، من التعبير عن شكل إلى التعبير عن مضمون.

- قيمة و حقيقة العمل الفني :

إن أساس قيام فلسفة الفن هو العمل الفني بكل ما فيه من عضوية لكن هناك فرقاً بين العمل الفني وأصله . فما هي طبيعة العمل الفني؟ ، هنالك تساؤلات عديدة وإجابات متعددة حاولت إرجاع العمل الفني إلى أصل مفترض أن العمل الفني نتاج عوامل عديدة وظروف وأسباب متداخلة بعضها لها صلة بالفنان المبدع والأخر بالمجتمع وكذلك بطبيعة المناخ الفكري والثقافي والسياسي والاجتماعي ، والبعض الأخر له دور مهم ومؤثر في تكوين الفن والعمل الفني وكذلك العلاقة بين العالم المادي والروحي ، طبعاً كل هذا يؤدي إلى اختلاف وجهات النظر التي تصل أحيانا حد القطيعة ، ولكننا نبادر إلى التساؤل ونقول هل من طبيعة العمل الفني المحاكاة ؟ أي محاكاة ونقل العالم الخارجي ، أم من طبيعة العمل الفني القصد الذي يكون مطلوباً منه التعبير عن الحقيقة ، هل من طبيعة العمل الفني أن يكون معبراً من خلال الشكل فقط أم الشكل والمضمون معاً ؟ هل المضمون يحقق درجة من الإشباع الحسي الجمالي الفني أم يكون ذلك من خلال تظافر الشكل والمضمون ؟ هل العمل الفني حدس أم أن العمل الفني من الضروري أن يكون جميلاً مرغوباً فيه ؟ أم هو صورة من صور القبح؟ متى يكون العمل الفني أخلاقيا ، ومتى يوحي بفساد الأخلاق؟ ، متى يكون العمل الفني عامل بناء وعامل هدم ؟ متى يكون نافعاً وغير نافع في أن معاً ؟ متى يكون العمل الفني انفعالياً؟ ، متى يكون العمل الفني ميتافيزيقياً ؟وهل فهم حقيقة العمل الفني تتطلب منا فهما مباشرا أم فهما تأويليا؟ هذه الأسئلة هي في واقع الحال مجال اخذ وعطاء فعل ورد، فعل مقابل للموقف الفكري الذي ينتمي إليه الإنسان المفكر الفيلسوف ، ومن أجل الإجابة على هذه الأسئلة تكون

فلسفة الفن[1]. هل من الممكن أن يكون موضوع العمل الفني هو الخير وإرشاد الناس إلى الخير ، عندما يكون موضوع العمل الفني هو الخير سيكون مجرد وعظ أخلاقي ، ستبرز لنا مشكلة ألا وهي تراجع قيمته الفنية إلى الوراء ، لأن معيار الحكم على العمل الفني سوف يكون تأثيره الأخلاقي في نفوس الناس هو المقياس وكلما كان التأثير أكبر كانت قيمته أكبر . هذا يعني أنه من الممكن جداً ظهور مشكلة رفض العمل الفني حتى لو كان يحتوي على أسس جمالية لكنه لا يتضمن أسس أخلاقية وبالتالي رفض العمل الفني بشكل تعسفي على أساس عدم احتواءه على عنصر أو دعوة أخلاقية [2].

وإذا أخذنا في نظر الاعتبار أن الفن غاية في ذاته ولا يحكم عليه إلا من خلال معاييره الخاصة ، إذن الفن لا يمكن أن يكون وسيلة لغاية أخرى تفرض عليه من خارج معاييره فإذا جعل أداة للأخلاق معنى ذلك تضييق مساحة الموضوعات المسموح بها[3]. وذلك واضح مثلاً عند أفلاطون في مدينته الفاضلة لم يقبل إلا بالشعر الذي يمجد الإله و القيم[4]، ويبدو لي أن العمل الفني يمكن أن يحتوي على جانب أخلاقي وعظي ولكنه لا يتضمن ولا يعطي درساً أخلاقيا هذا من جانب ومن جانب أخر فان أفلاطون في رؤيته إلى الشعر ذلك الذي يمجد الأبطال يعكس نزعة أفلاطون الارستقراطية لان خطابه الفلسفي نخبوي يقصر فعل الفلسفة على الأسياد الذين تفرغوا للتأمل بعد أن تحمل العبيد العمل اليدوي وحتى بناء الأكاديمية كان رمزاً لسجن الفيلسوف ، لان الفلسفة خاصة بالنخبة ، عكس سقراط الذي جعل الفلسفة ملقاة على الطريق [5].

ويذهب هربرت ريد إلى أن العنصر الشخصي في العمل الفني عنصر ضروري ومطلوب في أن واحد من الفنان. العنصر الشخصي هو النظرة الموحدة إلى العالم وعندما نتوقع من الإنسان أن يكشف لنا شيء أصيل، هذا التوقع

---

[1]- المصدر نفسه،ص 30.

[2] – الشكرجي ، جعفر ، الفن والاخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوارات ، طبعة الأولى، سوريا 2002، ص36

[3]– المصدر نفسه ، ص36.

[4]– أفلاطون ، الجمهورية ، ترجمة: فؤاد زكريا ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1974 ، ص548.

[5] – المصدر السابق لاذكره ،ص 40.

يؤدي إلى سوء فهم للفن، لأنه يمنع الإنسان من رؤية كل الاعتبارات الأخرى و يؤكد على المضمون لصورة معينة ومدلولها.[1] وبالتالي تفقد الحساسية وظيفتها باعتبار أن الأشياء الموضوعية المنعكسة على حساسية إنسان تمنع بوجودها الموضوعي الخاص وعندما ننتقل من الحساسية إلى السخط الأخلاقي ، أو مختلف الحالات الشعورية المتضخمة من أي نوع حينئذ يصبح العمل الفني على هذا المدى فاقداً للشفافية والوضوح ، وهذا يعني من العدل والاقتناع أن نصف العمل الفني بأنه تصميم محمل بقدر من الحساسية [2] .

وإن تتضامن كل عناصر العمل الفني لكي تحقق وحدة تكون لها قيمة أعظم من قيمة أي عنصر منفرد على حساب آخر . أما القصد التعبيري في العمل الفني الطبيعة نصل إليه عندما يكون العمل الفني على قدر من الدلالة التعبيرية ، أما في الطبيعة فان قضية القصد ليست قضية مسلمة ، فقد يؤدي بنا ولاؤنا الفلسفي إلى القول بوجود مضمون تعبيري في الطبيعة ، لأننا في كثير من الأحيان نقع في خطر المغالطة الوجدانية عندما نكون إزاء الطبيعة . نصل إلى أن الفنون تقدم لنا قيم جمالية أرقى وأغنى مما تقدمه الطبيعة، بل تقدم عالم يقل فيه احتمال وقوف التحيزات الميتافيزيقية والمغالطات الابستيمولوجية حائلاً بيننا وبين الواقع الجمالي . أن الفن يتيح لذات ما لا يمكن أن تجده في الطبيعة ، مهما يكن من جمال الطبيعة أو جلالها في بعض الأحيان[3]. إن غزارة المعنى في العمل الفني ، ناتج عن عمق وتنوع ، لا عن غموض ، وعندما يقول اندريه ما لرو إذا كان العالم اقوي من الإنسان ، فان معنى العالم لهو بلا ريب أقوى من العالم ، معنى العالم التعبير الفني الذي تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ، فتخلع على هذا الواقع بعداً إنسانيا ، وان العمل المعبر ليس بالضرورة أن يكون مؤثراً ، لان التعبير شيء والتأثير شيء أخر إضافة إلى الانفعال الفني قد يكون حجاب بيننا وبين العمل الفني[4]،ثم أن إدراك معنى العمل ليس عملية آلية تلقائية ، بل لا بد من بذل الجهد والسعي من قبل الفنان لإنتاج عمله مقابل ذلك من

[1] – المصدر نفسه ، ص 46.

[2] –ريد، هر برت ، معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، م : مصطفى ماهر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة 1990 ، ص18.

[3] – ميدهنتر ، الفلسفة انواعها ومشكلاتها ، ترجمة : فؤاد زكريا ، نهضة مصر ، القاهرة 1969، ص370.

[4] – ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة 1976، ص49.

الضروري توفر استعداد لدى المتلقي الذي يتوقع أن يكون ايجابياً وان مسؤولية الفنان تنتهي بعد إكمال العمل وتلقى المسؤولية على المتلقي من خلال تفحص المضامين التي احتواها العمل وتقويمها[1]. أن العمل الفني يستبعد ما هو عرضي ، ويستبقي ما هو جوهري ، ويتخذ العمل الفني طابعاً فردياً ، عينياً ملموساً[2]. إن العمل الفني غير محدد بمجموعة العوامل الخارجية مثل عقلية الجماعة ، العادات في محيط الفنان الذي نشأ فيه ، لأن الفردية عامل مهم في إنتاج الفنان حتى وان كان الطابع الغالب عليه جماعي ، لكنه يتميز بأصالته الفردية والذاتية وتميزه عن بقية الناس ، الفنان يصور واقعه ، بيئته بصورة فنية مطبوعة بطابع فردي ذاتي[3]. و هدف العمل الفني المبتكر والأصيل ، يقتضي وجود حلقة اتصال بين الفنان والمتلقي ، وبدون تواجد هذه العلاقة التي تركز على هدف العمل الفني من جانب وقمة الإحساس بالمشاعر الإنسانية من جانب ، يعني إدخال البعد الشخصي الفردي ضروري ، لكن من الضروري إيصاله إلى الآخرين بكل شفافية ووضوح ، يعني جدل العلاقة بين الفنان المبدع والإنسان المتلقي من خلال حوار مفتوح تواصلي هذا من جانب ومن جانب أخر " أن الحقيقة الفنية لا تعني أن الفن يزودنا بحقائق بل يكون وسيلة لأناس كثيرين في تعلم الحياة والعالم والإنسان من خلال أعمال فنية كشفت لهم حقائق لم يكونوا منتبهين إليها "[4]، ثم أن العمل الفني لكي يكون ناجحاً لابد له من المشاعر التي أثارت الفنان في العالم " حينئذ لابد أن نسلم بان الحقيقة الفنية ذاتية وموضوعية ، فهي ذاتية لان الذات هي التي تمثل مشاعر الفنان ، ووجدانه ، وإحساساته وفكره ، وفلسفته ، ونبضه ، وفي ظل هذا الفيض من المشاعر ، ثم ترجمة الموضوع ، فهو موضوع يرى من خلال وجدان الفنان ، وكذلك يخرج محملاً بوجهة نظر الفنان ومشاعره المميزة "[5]. معنى ذلك التأكيد على الجانب الذاتي وإهمال الجانب الموضوعي يؤدي أحيانا كثيرة إلى كلام لا معنى له وغير مفهوم من جانب

---

[1]- نوبلر، ناثان ، حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ص26.

[2]- زكريا ، فؤاد ، افاق الفلسفة ، دار التنوير ، الطبعة الأولى، بيروت 1988، ص449.

[3]- ميد هنتر ، الفلسفة انواعها ومشكلاتها ، ترجمة : فؤاد زكريا، ص 53.

[4]- المرجع السابق ذكره، ص 449.

[5]- البسيوني محمود ، الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية للكتاب ، مكتبة الاسرة ، القاهرة 2001، ص44.

المتلقي . وينظر أصحاب التحليل النفسي إلى العمل الفني انعكاس للاشعور في عمل فني ، فالفنان يعبر بقصد ودون قصد عن عوائق نفسية مكبوتة لديه " يتولد العمل الفني أحيانا من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة مما يضايقه[1] . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث ، أن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديها على اتجاهات معينة ، نتيجة لكبتها ولاستحالة التخلص منها اذ ذاك "[2].

فالتحليل النفسي يؤكد على أن مصدر العمل الفني هو الغرائز والدوافع المكبوتة ، فالعمل الفني هو ساحة الصراع بين الرغبات المكبوتة وكوابيس المحرمات ، والإبداع الفني يكون حسب هذه النظرية نوع من التسامي والإعلاء لهذه الغرائز والدوافع ، نجد أن فرويد اتجه الى طفولة الفنان وما يصاحبه من أحداث نفسية هي المسؤولة عن توجهات الفنان ، وقد طبق ذلك على ليوناردو دافنشي في دراسته عن السلوك الجنسي الشاذ . ويبدو لي قصر العمل على جانب واحد هو اللاشعور ومكبوتاته معناه إهمال جوانب جداً ضرورية في العمل الفني ، فالعمل الفني مطلوباً منه السمو فوق مستوى الحياة الشخصية ، أما عن علاقة البيئة بالعمل الفني فهي مثل الحقائق الأخرى لا تنمو في وسط منعزل بل يرتبط بمجموعة عوامل ثقافية وحضارية واجتماعية موجودة في وقت إنتاج العمل الفني ، بمعنى من الضروري جداً فهم الحالة العامة للتفكير الإنساني وعادات العصر الذي ينتمون إليه ، لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملابسات لذلك نجد عند اليونان بروز وتطور فن النحت لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت رؤية منظر الأبطال العراة، ولأنها أحبت جمال الأجسام[3]. وكما أن العمل الفني ذو هوية جغرافية وإقليمية يشعر بها الفرد المنتمي إلى هذا المناخ أو العصر ولا يشعر بها الفرد المنتمي إلى مناخ آخر ، ولكنه كعمل فني يحتوي على عناصر

[1] – المصدر نفسه، ص 47.

[2]– برتلمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ص28 ، سبق ذكره

[3]– المرجع نفسه ، ص61.

الإبداع والتكامل الفني الذي تدعوه أن يكون عالمياً بخصوصية محلية ، معنى ذلك عندما يمتلك العمل الفني خصوصية محلية منطلقة من عناصر الإبداع الفني والعبقرية ، فإنه عندئذ يصل إلى العالمية .

- الخطاب الفني المعاصر بين الشكل الجمالي و الذوق الفني:

إن الفنان المعاصر أصبح ينظر إلى العالم على انه مليء بالأشياء المتفاوتة في أهميتها، وليس على الفنان أن يضيف إليها أكثر مما فيها، وإنما الذي يجب أن يفعله هو ببساطة عرض وجود الأشياء في حدود الزمان والمكان، بطريقة يظهر بها الشئ وكأنه يفصح عن ذاته في علاقته مع الأشياء التي يرتبط معها، في علاقة تفهم بشكل ابعد من الخبرة الإدراكية المباشرة.

وفي أعمال الفن المعاصر وما بعد الحداثي غالبا ما يكون المتذوق جزء من التجربة الفنية للفنان وأحيانا ما يكون جزءا لا يتجزأ من العمل الفني، فمثلا عندما قام " روبرت سيمثون " بعمل حاجز أرضى لولبى في بحيرة سولت لايك "بأوتاه"، وكان ذلك العمل يعد من أفضل نماذج فن الأرض لبضع سنوات، وذلك لتميزه بالتبسيطية الواضحة، حيث أنه يمثل نموذج مفتوح من وجهة النظر الجشتالية[1]، ويمكن إدراكه مثل فكرة عامة عن اللانهائية، أو غير المحدودية، ولقد انتهج الفنان في هذا المذهب الأسلوب التجريبي، فأراد المواجهة المباشرة مع الحقيقة الخارجية، مع الأرض والأحجار غير المزخرفة التى إنتقلت إلى قاعات الفن، وفى الحالات البديلة إنتقلت أعمال الفن من قاعات العرض، ونفذها الفنان من خلال تدخله المباشر في البيئة الطبيعية نفسها .

أراد الفنان أن يشاركه المتذوق من أجل أن يستمتع بأعمال هذا الفن، ومنها: زيادة الوعي بالطبيعة وفكرة الفن حيث تحول الفن إلى ظاهرة مستمدة من الطبيعة وفى هذا الفن يريد الفنان أن يشعر المتذوق بأنه ممتزج مع الطبيعة وظواهرها بكيانه وجسمه ومشاعره[2]، حيث يشعر المتذوق بأن الفنان جزء لا يتجزأ من الظاهرة الطبيعية، ويريد الفنان في هذا النوع من الفن رفع الحواجز بينه وبين الطبيعة وكذلك بينه وبين المتذوق وبين العمل الفني، كما

[1] - أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص 123.

[2] - المصدر نفسه ، ص 123.

يجعل المشاهد يندمج في الظاهرة الفنية ويصبح جزء مهم منها[1]. بالإضافة إلى التخلص من طرق وأشكال الفن المستهلكة، وأصبح العمل الفني هو الفكرة التي وضعها الفنان حيث أن تنفيذها يتم بواسطة مهندسين وحرفيين. وتحرر الفن من القيود الإجتماعية والثقافية بهدف دمج الفن بالحياة. كذلك استخدم الفنانون الخامات المستمدة من الطبيعة والبيئة مباشرة وأحياناً كانت خامات غير مألوفة من ماء وضوء وتراب وهواء[2].

ونلاحظ أيضا انتقال الفن من مفهوم الثوابت إلى مفهوم المتغيرات حيث أراد الفنان أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر وبين الكون والعقل. في هذا النوع من الفن انتقل المشاهد من حالة الإنفعال والتلقي إلى وضع المشاركة والعمل، فقد أصبح المشاهد جزءاً من العمل الفني، حيث حدد الفنان مكان للمشاهد داخل العمل ذاته[3]. وتميز هذا الفن بإبتكار الأشكال الأكثر إستجابة لحاجات الجمهور. ولقد تخطى العمل الفني قاعات العرض ليشمل العالم، وتم إستبدال إطار اللوحة بإطار الوجود، مما يتيح للفنان المشاركة في العمل بقيامه بتجربة مباشرة مع العالم. كما تغيرت مواد الفن من الألوان وأدوات الرسم إلى الأشياء ذاتها. وأصبح الفنان يمارس عمله فى الطبيعة ومن خلال مختلف مظاهرها. ولقد أصبح دور الفنان ببساطة هو عرض وجود الأشياء في حدود الزمان والمكان بطريقة يظهر بها الشيء وكأنه يفصح عن ذاته في علاقته مع الأشياء التي يرتبط معها في علاقة تفهم بشكل أبعد[4].

وأصبح الفنان غير مبالغ في عواطفه أو خيالاته أو رومانسيته، وإنما إقترب أسلوبه الفني وذوقه وتفكيره من أسلوب الحياة في المجتمع وفي البيئة الطبيعية في شكل جميل بعيدا عن حصار الآلة والتصنيع التكنولوجي وسيطرتهما وبعيداً عن القوالب المعيارية[5].

[1] – المصدر نفسه ، ص 124.
[2] – البسيوني محمود ، الفن في القرن العشرين، ص 84.
[3] – المصدر نفسه ، ص 89.
[4] – المصدر السابق ذكره ، ص 131.
[5] – المصدر نفسه ، ص 136.

– العلاقة بين النص الفني و الذات الواعية :

نتساءل هنا عن طبيعة وماهية العلاقة بين المتلقي والنص. ما طبيعة تلك العلاقة وعلى أي أساس تتكون وتنشأ؟؟ إلى ما قبل ظهور مدارس التأويل والتفكيك كانت العلاقة بين المتلقي والنص محصورة في الشكل العام للنص والبناء اللغوي لا أكثر.وقد ظهر ذلك في النقد الأدبي واللغويات واللسانيات ومحاولات تفسير النصوص بناء على التركيب القاعدي واللغوي من مجاز وكناية وتشبيه وتصوير الخ.لكن وبعد ظهور التحليل النفسي الفرويدي وروّاد مدارس التأويل والتفكيك ظهر نوع آخر من العلاقة الفريدة بين المتلقي والنص[1] ، هذه العلاقة التي يطلق عليها التفسير أو التأويل النفسي للنص بناء على محاولة فهم ودراسة الأبعاد النفسية للمؤلف (صاحب النص) ومزج ذلك بذكاء واحترافية مع انفعالات المتلقي النفسية ومدى تأثير النص عليه.وبالتالي وبحسب ممارسي التأويل فان العلاقة بين النص والمتلقي ليست محصورة في البناء والتركيب اللغوي للنص[2]، بل تخطت ذلك لتشكل بعدا نفسيا جديدا يضاف إلى أفق النص وافق المتلقي وذلك يعني مزيدا من الاحتمالات والتفسيرات التأويلية للنص.وعليه فيمكن لنا القول مجازا أن الهدف أصبح هو فهم المؤلف وصاحب النص وليس النص نفسه.فعند ممارسة التحليل النفسي والأدبي لنص ما فإننا لا نكتفي فقط بتأويل وتفسير النص كمادة خامة مجرده بل إننا ومن خلال ذلك كله فإننا نسبر أغوار المؤلف وندخل إلى أعماقه لفهم نفسيته ودوافعه.وعليه فإننا نعود مرة أخرى للمرسل أو كاتب النص.وما النص إلا وسيط فكري بين شخصين على أقل تقدير[3].

يقول أغلب منظري وممارسي التأويل إن أول عملية تفسير لنص ما (والتي قد تكون تلقائية أو سريعة) ليست نقية تماما وليست محايدة بل يطغى عليها الوضع النفسي للمتلقي و القارئ فهو يحاول فهم النص بناء على ما لديه من خبرة متراكمة وممارسة سابقه أو معطيات متعلقة بموضوع النص أو بعض جزئياته. ومن اجل فهم النص

---

[1] - هويغ،غينيه:الفن تأويله وسبيله، ج1،ت: صلاح برمدة،وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص22.

[2] – المصدر نفسه، ص22.

[3] – المصدر نفسه ، ص 24.

بشكل مجرد، علينا أن نتجرد من كل ذلك وان نعيد تحليل النص من جديد عن طريق فصل الذات عن النص ومعايشة النص كتجربة جديدة ومستقلة تماما وذلك من أجل أن يتعامل معها وعينا المتلقي على أساس أنها حدث أو خبرة جديدة تضاف إلينا[1].

بعد كل ماسبق وذكرناه بخصوص العلاقات المتداخلة بين الثنائي الشهير المرسل والمرسل إليه ومع وجود الوسيط أي النص يمكن لنا القول وبكل طمأنينة أن ما نجنيه في البداية هو المعرفة التراكمية من خلال قراءة النص وفهمه وإدراكه إدراكا جيدا. ثم وبعد ذلك يحلو لنا ممارسة التأويل الذاتي لمعرفة الأفق النفسي للمبدع ودوافعه.أي أننا نزيد من خبرتنا باستمرار وفي كل مرة نقرأ فيها النص.فكم من مرة نندهش ونستغرب أننا أغفلنا جزئية في نص قديم آو نص سبق لنا قراءته بالرغم من أننا حاولنا جهدنا وقتها لمعرفة كافة معطياته .ألم يمر على أحدنا ذلك الشعور بالإستغراب والدهشة عندما نكتشف أفقا جديدا أو معلومة جديدة أو علاقة جديدة لم تظهر لنا عند رؤيتنا أو قرائتنا للنص في المرة الأول.

- النص الفني بين جمالية التلقي و السلطة التأويلية :

إن البحث عن ماوراء الظاهر (المعنى والبعيد) من خلال الكشف عن طرق المعالجة التشكيليّة والتميّز والتجديد بالمقارنة مع التيّارات التشكيليّة والمفاهيم السائدة في عصر ما ، فكّ الرموز والدلالات التاريخيّة والفنّية ، نوايا الفنّان ، الرسالة المراد تبليغها، هي مهمة الفعل التأويلي. ومرحلة التأويل و إعادة البناء بعد التحليل والتفكيك هذه تتطلّب وجود معرفة تشكيليّة تضمن تملّك أدوات و آليات قراءة ذات مرجعيّة فنّية . هذا المخزون المعرفي يتأتّى من خلال تحريك " المتحف الخيالي " على حدّ تعبير " أندري مالرو.[2] "

على هذا الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو المؤول الذي يستمد عناصر تأويله من مصادر أو جوانب الحياة المتعددة (السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الإيديولوجية، الدينية)،

[1] - المصدر نفسه ، ص 25.

[2] - المصدر نفسه، ص 27.

والمرجعيات الأسطورية والتاريخية والثقافية، وكل ما يمكن أن يسهم في إغناء التأويل وتنويعه، ومن خلال هذا فان التأويل تندرج وظيفته ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن عملية تأويلية دائرية غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها[1].

دخل فن التأويل مع ظهور المناهج والأفكار الحديثة مدخلاً مغايراً لما عرف عند السابقين في تطبيقاته وآليات اشتغاله، إذ لم يعد مقتصراً على النصوص الدينية فحسب، بل شمل جوانب المعرفة الأخرى، كالتاريخ وعلمي الاجتماع والأنثروبولوجيا، وعلم الجمال و النقد الأدبي والمسرح والفولكلور، فضلاً عن الاتجاهات السيميائية المتعددة. من هذه الاتجاهات أو الأفكار الحديثة الوجودية إذ إن هناك نشاطاً إيجابياً سميّ في كتابات الوجودين باسم "الإسقاط "[2]، فالموجود البشري يقوم بعمليات إسقاط مستمرة لأن ذلك جزءً من وجوده، من خروجه المستمر عن ذاته، فهو باستمرار يسقط ذاته على ما يحيط به، هناك إسقاط للمعنى، فأي شيء يمثل أمام المتلقي، يراه ويسمعه على أنه شيء ما، ويحدد معانيه يعني إن لدى المتلقي إطاراً مرجعياً، أو مجموعة من الأطر المرجعية يضع فيها الموضوعات المختلفة التي تلتقي به في تجربته، إسقاط المعنى هذا يعد ضرباً من ضروب الفهم ومن ثم يشتمل على فعل من أفعال التأويل.

والنصوص الفنية المختلفة قادرة على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل دلالاتها التوضيحية التي تخترق المكان ولانهائية الزمان فتصبح مجالاً لإنتاج الحقيقة وبهذه الأفكار يمكن قراءة العمل الفني . لأن التأويل يعمل على قراءة الأشكال وإعادة صياغة معانيها بسبب ما تثيره في المتلقي أو بحسب قراءة ظروفها المكانية والزمانية أو البيئية المحيطة ، فالأشكال المجردة تتبع المدرك في تأويلها بحسب فهمه وقراءته لها فهي بطبيعة تكوينها منفتحة على التأويل وتعدد القراءات .

إن قابليّة التّأويل هي شرط تميّز العمل الفني عن أيّ شيء آخر وإلاّ سقط في المباشرتيّة والاستفزاز المباشر الذي لا يحتاج إلى تأويل. فطبيعة الفن اليوم الذي يمثل فعالية فكرية جمعية بالضرورة يأتي التأويل فيه ليكون أحد منطلقات

[1] - المصدر نفسه، ص 29.

[2] – جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، منشورات الاختلاف، ترجمة عمر مهيل، الجزائر، ط1، 2007، ص 113.

الفهم ذات الأهمية وهيكل لما يمكن تسميته بإدارة العجلة الفنية بين الفنان والعالم. إن انصياع العمل الفني للفكر هو انصياع لمكونات الأسلوب والدلالة[1]، التي هي مكونات أصيلة للبحث التأويلي . من ذاك تأتي علاقة التأويل كبذرة للعمل الفني من كون المجاز يفترض في تكونه طاقة من الفهم والإدراك والتعبير ما يجعل الرمز متولدا عن طبيعة ملازمة للتعبير[2]. و يجعله في أبلغ حالاته مدارا ممكنا للتفسيرات " باعتبارها حياة فنية مفعمة" معاكسة لكل ما تمثله الجاهزية السطحية والمحددات منقضية الحاجة للتفكر أو التأمل أو الحدس[3]. لذلك فالتأويل يمثل أحد صفات الفنان كـ "متأمل" بصفته إستراتيجية تلق وإنتاج للرمز كمكيف لفهم الثقافة الإنسانية، خارج ما يمكن أن تأول إليه ظروف تطبيق هذا التأويل العملية متعددة الأساليب والطرق [4].

إن التأويل الشكلي للفكرة وسياقاتها وبراهينها في خطابها المعاصر يمثل تلك القدرة على الغوص في قصدية الفن الحديث وأغراضه في ما وراء حدود الموقف الاتصالي بين الفنان والعالم باتجاه حاجة الفنان الملحة للإلمام بحقائق العالم وغايات التأثير والإقناع فيه. من كونه بوابة لفهم العالم وحقائقه . وطريقة تحتاج من التمكن منها ما يكفي لصناعة الرمز المؤثر والمقنع في الخطاب الفني الذي هو اليوم يمثل الجزء الأكبر والأهم من العملية الفنية[5] .

حين نقول أن التأويل يأتي قبل العمل الفني نحن بذلك ننفي الزمن عن العمل الفني حيث لا يدرك في الحقيقة متى بدأ العمل وإلى أين سيمضي[6]، هذا مع الأخذ بالاعتبار أن العمل الفني يمثل أحد محطات الفكرة ، لكونه أحد تطبيقات الفنان في التعبير عنها. العمل بهذه الصفة لا يعدو أن يكون أحد أوجه التأويل المفترض للفكرة في موجتها الكبرى[7]، من ذلك يمكننا التأكيد على أن لا زمن للفكرة التي تشحذ إنتاجيتها في أطوارها المبثوثة

---

[1] – المصدر السابق ذكره، ص 29.

[2] – نفس المصدر ، ص 30.

[3] – نفس المصدر ، ص 30.

[4] – صفاء عبد السلام على جعفر هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، مصدر سابق، ص 39.

[5] – المصدر نفسه ، ص 40.

[6] – المصدر نفسه، ص 41.

[7] – المصدر نفسه، ص 41.

بدرجاتها وإمكاناتها التفاعلية المؤثرة والمتأثرة. لذلك فالفنان كمالك للوعي والتعبير, في علاقته الإنتاجية هذه مع الفكرة, يتبلور فيه التأويل كمكيف معين يمثل وبشكل حاسم فعلا فنيا يبدأ من التلقي كإنسجامية متعددة المستويات، مرورا بالفعل الفني الذي يفترض تعبيرا هو في حالته الخلاقة يؤكد مخططا ذهنيا، هو أحد النماذج التأويلية ذات الدلالة على أحقية حضور الفهم الشخصي [1]، والعمق الفكري المتعمد كإضافة شخصية للفنان .

إن الاتفاق على أن الفكرة هي البداية ، و أن الفكرة لا زمن لها, يفضي إلى أن الفن المعاصر بتفاعله مع التأويل الذي يجعل تحليله منفذا للكشف عن المفاهيم والرؤى والأطروحات المختلفة . يفضي إلى أن الفن اشتغال حثيث ومعمق على الفكر وثقافته في انسيابها بدرجة تضمن للفن استمرارية تكفل استقلاليته بين الموضوع والذات [2].

إن التأويل بصيغته الجذرية للعمل الفني المعاصر يدلف بطاقته إلى تطور الفكرة بما يتقاسم وحقيقة حياتها ومرونتها التفكيكية بشكل ينسجم و تداخل الوسائل التعبيرية في فنون اليوم.

[1] - المصدر نفسه، ص 42.

[2] - المصدر نفسه، ص 42.

الفصل الثالث

الفينومينولوجيا التأويلية و الفن

المبحث الأول

القراءة الفينومينولوجية للنص الفني

في مجال البحث عن سلطة القارئ وتجذيرها في البعد المعرفي نحاول أن نقف هنا عند أحد المساحات التي تطورت فيها سلطة القارئ من مؤول رمزي للنص إلى مؤول يبحث عن مقاصد المؤلف الخفية إلى مؤول بوصفه قارئاً على طرف المساواة مع المؤلف، والنص بوصفه القراءة بعداً حوارياً بل أنها تعدت النص لتشمل العالم.

فالتأويل واحد من مناهج الفكر القديم المتجدد وقد تنوعت مواقفه ورهاناته بتنوع السلطات الفاعلة سواء كانت عقلية أو أسطورية أو لاهوتية تقوم على مركزية النص لكن هذا الأمر اختلف مع مشروع الحداثة ومقولة الأنسنه فقد كانت هناك تصورات جديدة غدت الرهان الرابح فيه. و الهرمنيوطيقا المعاصرة اليوم هي نتاج الفلسفة الظاهراتية، حيث أقام هيدجر تلميذ هوسرل صاحب هذه الفلسفة الهرمنيوطيقا على أساس ظاهراتي، و المجال الحيوي في إدراك الإنسان للوجود في شكله الأكمل وهذا الفهم هو تاريخي الوقت نفسه أي يتصف بالتغير الدائم وهذا ما تعكسه التجربة المعاشه. وهذا الارتباط إتخذ طابعا وجوديا عند هيدجر، وكشف عن الوجود نفسه للذات التي تؤول. وهذا يعود إلى خصوصية التأويل إذ هو فلسفه في الفهم ومفتاح في قراءة النص. فالفينومينولوجيا حاولت معالجة فهم الوجود، فيما كانت فلسفة التأويل منصب اهتمامها على إشكالية (وجود الفهم أو كينونة الفهم) لا بوصفه تمثيلا ذاتيا وإنما بوصفه تفصيل فينومينولوجي يراعي خصوصية إنتاج الكائن على ذاته وعلى الوجود إذ تعني الفينومينولوجيا في إطارها الفلسفي والانطولوجي تحديد بنية الظواهر وشروطها العامة بمعنى شكل الظهور أو الانبثاق (إي ظاهره كانت) الذي يتصل لأول فعله اتصالا مباشرا بالوعي. و لقد طرحت القراءة الجمالية المبنية على آلية تأويل ظاهراتي من قبل من طرف انغاردن. الذي يرى أن للعمل الفني بنيتين احدهما ثابتة نمطية (الفكرة) وهي أساس عملية الفهم، والثانية متغيرة مادية (الفنية) تؤلف الأساس الأسلوبي/ النمطي لـ(العرض) بينما يكون المعنى هو المحصلة لتفاعلهما، إذ يبنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي تجاه (العرض) وبطريقة يتم فيه استبعاد المفاهيم المسبقة وتبنى طريقة لإنشاء بنى العرض وصولا إلى إدراك المعنى ظاهراتيا , أساسها الذات المستقلة.

- **الهرمنيوطيقا الظاهراتية :**

لقد بزغ فجر الظاهراتية مع العمل الذي قدمه إدموند هسرل الذي عاصر المرحلة الأخيرة من عمل دلتاي . واعتقد هسرل ، مثل الكثير من الفلاسفة الذين سبقوه ، أن الفلسفة تبدأ من تفحص المرء الدقيق والحذر لعملياته العقلية . ويهدف هذا البحث القبلي apriori إلى التعرف على العناصر المنطقية الموضوعية في الفكر عبر دراسة فعل الوعي وبنيته . ويرى هوسرل أن الوعي يكون واعياً بشيء ما دائماً[1] . ويستخدم هوسرل مصطلح " القصدية intentionality "لوصف فعل الوعي noesis أو الفعل القصدي والذي يكون واعياً بشي ما noema ، أو الموضوع القصدي . واعتقد أن " الحدس المتجسد concrete intuition" بالفعل القصدي والموضوع القصدي يمكن تحليله وتقسيمه إلى طبقات بالاستناد إلى منطق شديد الدقة بعد أن يزيل المرء من عقله الافتراضات الشائعة كلها المتعلقة بالعمليات السايكولوجية : وتعرف هذه الخطوة بـ " التجرد "epoche[2] ، والتحول الظاهراتي التي يصبح فيها كل ما هو محتمل ، " محصورا " ، أي لا تتاح للتحليل سوى البنية المنطقية الضرورية . لذا فان الوعي الذي يخضع للبحث بهذه الطريقة يكون حاضراً أمام نفسه خارج سياق الزمن " الحقيقي " [3]. وواصل هوسرل فحص أنماط الوعي ووظائفه ، وأن أكثر ما يهم النظرية الأدبية هي الوظيفة التي يتمكن فعل الوعي ، من خلاها ، من " إكمال " مواضيع إدراكه الحسي perception عبر إدراك منظوراتها كلها التي لا تكون " مرئية " مطلقا ، من وجهة نظر أو " جانب " معين . ويتم هذه التجسيد concretiztion لكل من مواضيع الإدراك الحسي ، ومواضيع الفكر المجردة . ويؤدي التحليل الدقيق لأساس الوعي إلى اكتشاف العالم " البيذاتي intersubjective " ، كما يتم اكتشاف سكان ذلك العالم الآخرين من خلال عملية التقمص . ونظرا لأن هوسرل اختار أن يُعرِّف القصدية والفهم بوصفهما حدثين غير زمانيين ، فقد

---

[1] - جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 131.

[2] - التجرد : epoche يعني في النقد الظاهراتي " تعليق " أو تجميد جميع العقائد والمواقف السابقة باعتبار ذلك الخطوة الأساسية اللازمة لتحليل الوعي/ د. محمد عناني ـ المصطلحات الأدبية الحديثة.

[3] - المرجع السابق ذكره ، ص 131.

تمكن من تحويل الاتصال مع بقية البشر إلى مجموعة من الشروط المنطقية التي تتعلق بالمعنى والتعبير الخالية من أي احتمال ، وبذا يعد عرضه للمعنى منطقياً.[1]

إن هذه المزاعم ، التي كانت لها مضامين قوية للهرمنيوطيقا ، تحداها مارتن هيدجر ، تلميذ هسرل ، الذي عاد إدخال التاريخانية historicity إلى الظاهراتية وشرع بتقديم عرض مختلف تماما للعالم . وهو يرى أن القصدية قد أسيء تصويرها ، وأن الفهم لا يعد نشاطاً إنسانياً لا تاريخياً ، مثلما زعم هوسرل ، بل وسيلة من خلالها يأتي العالَم إلى الإنسان ، وهي تصف كينونته إلى حد ما . ويصف في كتابه " الكينونة والزمان " العالَم بأنه عالم مشترك ، يخلقه ويديمه الفهم المشترك الذي يكون على شكل لغة : وبهذا يصبح الفهم لسانيا وتاريخيا وأونطولوجيا (أي أنه مرتبط بقضية الكينونة) . ولم يعد التأول الآن محض كشف : " نحن عندما نؤول لا نسقط الدلالة على شيء عارٍ أمامنا ، أي أننا لا نلصق له قيمة ، بل حينما نواجه شيئاً داخل العالم ، يكون للشيء مشاركة تتكشف في فهمنا للعالم " ولا يكون التأويل " إدراكاً ، خالٍ من الافتراضات المسبقة ، لشيء حاضر أمامنا ، على الإطلاق " ، بل يرتكز على ما نعرفه نحن (دائماً) . أي أنه فهمنا المسبق (Vorverstandnis) الذي لا يمكن أن ينفصل عن كينونتنا "الدازين" [2]. (ولا مناص من موقعية situatedness الفهم التاريخية لأنها تمثل الأساس الأونطولوجي لكينونتنا في العالم[3]. ويمثل هيدغر ، ضمن سياق هذا العرض الموجز للهرمنيوطيقا والظاهراتية ، نوعاً من المزاوجة بين جوانب الهرمنيوطيقا التاريخانية و الإبستمولوجية واهتمامات الظاهراتية المنطقية والأنطولوجية ، التي لها أبعاد شاسعة للدراسة الأدبية . ويعد النقد ما بعد البنيوي للحاضر وإصراره على تاريخانية اللغة والمعنى، مديناً بالشيء الكثير لكتابات هيدجر[4] ، كما أن مدارس النظرية الأدبية والنقد الأدبي التي وصفناها هنا بصفة " الظاهراتية " قد استخدمت وجهات نظر ورؤى هوسرل الفلسفية اللاتاريخية واتخذتها نقطة انطلاق لها

---

[1] - المرجع نفسه، ص 133.

[2] - الدازين : مفهوم جاء به مارتن هيدغر في كتابه " الكينونة والزمان " (1972) يشير فيه إلى أن الوجود الإنساني يجسد في بنيته الوجودية فهما انطولوجيا مسبقا للذات وللعالم الذي تجد فيه الذات نفسها . ولهذا السبب يعمل الدازين إسقاط نفسه في فعل الفهم وصولا إلى إدراك الذات التي تمثل انجلاء أو انكشاف هذا الفهم ، وبالتالي يكون التأويل المتجذر من الفهم مستمدا من هذا الدازين.

[3] - المرجع السابق ذكره ، ص 133.

[4] - المرجع نفسه، ص 61.

، في حين أن المنظرين الهرمنيوطيقين المحدثين قد استغلوا هيدغر ، وقدموا في هذه العملية أوضح العروض لما يتوفر من فلسفته المذهلة.

- التأويل الفينومينولوجي للخطاب الفني :

إنه بقدر ماتتجه الظاهراتية إلى الأشياء وتهبها المعنى أو تؤسس معناها في الخبرة المباشـرة ، فإن الفن يهب الأشياء معنى من خلال العملية الإبداعية التي يهبها لمعطيات الأشياء ،وكأننا نراها لأول مرة. والحقيقة أن استخلاص الماهيات من الوقائع في الظاهراتية تشبه إلى حد ما تلك العملية المبدعة التي يقوم بها الفنان حين يجلب المعنى أو الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال .

ويمكن خلق مقاربة بين الفلسفة الظاهراتية والفن المعاصر من خلال إرثين أولهما الجهد الفلسفي الإنساني بمجمله بما يحوي من تحولات وتأثيرات باللاحق منه وصولاً إلى المقولات الرئيسة الخمس، التي شكلت جوهر ظاهراتية هسرل تحديداً . وثانيهما حركة الفن عبر التاريخ والإنقلابات التي حدثت لتتأسس من خلالها مدارسه الفنية. حتى التقيا في أسباب ظهورهما للوجود مرة واحدة من خلال قراءة تأملية لكيليهما.تضع الأخير في ميكانزم المنهج الظاهراتي وتحليله لوجود دلائل المشـابهة في التوجه محاور الاشتغال بوضعها محركات بنائية لهما. ولهذا تتطلب المقارنة إلى تقصي كيفية رؤيتهما للأشياء والظواهر من خلال ايستمولوجيا موضوعية متنوعة[1] ،إذ استفادت هذه الأبحاث من محاولة المقاربة هذه بهـدف الكشف عن مستوى التداخل بينهما لذا تم التفريق بين الرؤية الجمالية الميتافيزيقية والرؤية الجمالية الوضعية طبقاً لاختـلاف المنحى الابستمولوجي لكل منهما[2].

و ترتبط الفينومينولوجيا بالتأويل عضويا و وظيفيا، مثلما يرتبط الأنثربولوجي بالأنطولوجي و المنطقي بالشاعري ، و هذا الارتباط الوثيق بين المنهجين يؤكد أهمية الوصف الظاهراتي في تحليل النص الفني ، نظرا لما يوفره من عودة إلى الأصل؛ إلى ماهيته و جوهره، فالظاهراتية تجعل عملية الوعي حاضرة، وهذا يعني جعلها في حالة توتر إلى

[1] - المرجع نفسه، ص 61.
[2] - المرجع نفسه، ص 72.

أقصى الحدود. وهي ترفض أي وصف تجريبي للظواهر، لأن مثل هذا الوصف هو عبودية للموضوع، عن طريق فرضه قانونا يبقي الذات في وضع استسلامي، فمهمة الظاهراتية هي قدرتنا على استعادة الاندهاش البريء الذي نشعر به حين تفاجئنا الانطباعات الأولى عند رؤيتنا إلى شيء ما يشعرنا بالحنين،.

وإذاكان الوصف الظاهراتي وصفاً لمعنى شيء ما، يكون" التأويل الظاهراتي فعلاً لإنتاج المعنى أو لتأسيسه، وينتمي إليه أحد جوانب المعنى الذي يسمى المرجع أي التوجه القصدي نحو عالم معين، والتوجه الانعكاسي نحو ذات معينة"[1]، لكن فعل التأويل الظاهراتي لا يتجه إلى المعنى أو المرجع، ولا يرتد منهما، فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى، غير أن المعنى نفسه ليس بؤرة، ولا هوية، ولا وحدة مفردة؛ إنه هنا ممارسة وفعالية وتفصيل لحقل ما. أما التأويل فليس تقريراً، بل حوار تغذيه مجموعة من التساؤلات، فيسأل القارئ النص و هو بين يديه في الوقت الذي يسمح فيه للنص أن يرد عليه بسؤال أيضاً، وهو ليس فرض الذات، بل مجال التخلي عن كثير من الذات[2] .

وتعترف الظاهراتية بأفق المتلقي(المتذوق) وتساؤله، لأن هذا الأفق جزء من دائرة الحوار التأويلي، "والتأويل يظهر الاعتبارات التي يقوم الحدث بمقتضاها، أو الفكرة أو التجربة أو القصيدة بتمخيض معنى، وقول كلام، وكشف حدود. فإنجاز التأويل هو ملاءمة فضاء لا يخص المؤوَل والمؤوِل، وإنما فضاء يعري ما يجب أن يقال عما يؤول"[3]. بمعنى أن الفكرة عندما تؤول تكشف عن عالم جديد تخفيه الفكرة الأولى(الأصل)، وهذا العالم الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهب الشيء استقلاله، يفتح (فضاء الاختلاف) نفسه[4]، ذلك الفضاء الذي يحدث في التأويل بوصفه عملية ملائمة.

لقد حدد المنشغلون بهذه الفلسفة هدفها و مسعاها، فقالوا إنها تسعى إلى إقامة علم كلي، و قبلي، تنطوي تحته كل العلوم الأخرى التي تعتبر بالنسبة إليه جزئية، أو فرعية ، و هي بهذا المفهوم تسعى إلى إزالة سمة الاستقلالية

[1] - فاضل ثامر ، من سلطة النص إلى سلطة القارئ ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع48 ،49 ، 1988 ، ص 93.
[2] - المصدر نفسه، ص 96.
[3] - فريدة غيوة، أسس المنهج الظواهري عند أدموند هوسرل، مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد4، جوان، 1999، ص197.
[4] - فاضل سوداني،التباسات التأملات الشادرةفي ظاهرية الصورة الشعرية، من الموقع الالكتروني:
http://www.kikah.com/indexarabic.asp?fname=kikaharabic

عن باقي العلوم و المعارف، فتكون لها جميعاً الرافد الأول و الأساس، و ذلك لأن الظواهريين ينشغلون بدراسة الظواهر، كل الظواهر دراسة وصفية خالصة، و هم في دراستهم هذه لا يركزون جهدهم على ظاهرة أدبية، دون علمية ، أو تاريخية دون فلسفية... لأن لكل ظاهرة في هذا الوجود تأثيرها الخاص .

إن النص الفني أو العمل فني كأي ظاهرة من ظواهر العالم الخارجي يمثل كيانا موضوعيا [1]، ولا يكون من خلق تصوراتنا عنه، و هذا ما يجعل بعض الباحثين يقول إن النموذج التقليدي لعملية الاتصال التي تدور في حلقة رَسَمَ مدارها كل من المؤلف و النص و القارىء والتي يبدو فيها النص كوسيط موضوعي يحمل رسائل المؤلف إلى القارىء – هو نموذج لا يعامل النص باعتباره الآخر الذي يكون طرفا في عملية الحوار، وإنما يعامله كوسيط للحوار مع المؤلف[2].

كان النقد الظاهراتي يهدف إلى قراءة محايثة شاملة للنص بعيدا عن المؤثرات الخارجية، و بناء عليه اختزل النص نفسه في احتواء خالص لوعي الفنان أو المبدع ، يدرك مظهراه الأسلوبي و الدلالي باعتبارهما جزأين عضويين من كل معقد جوهره الموحد هو فكر الفنان، و بغية معرفة هذا الفكر يجب ألا نحيل على ما نعرفه حقا عن هذا الأخير، مكتفين بالإحالة على مظاهر وعيه المتجلية في العمل نفسه. إضافة إلى هذا نهتم بالبنيات العميقة لهذا الفكر، و هي بنيات يمكن أن توجد في الموضوعات المتواترة، و بإدراكنا لهذه ندرك في الوقت نفسه الطريقة التي عاش بها الفنان عالمه، أي العلاقات الظاهراتية بينه– باعتباره ذاتا –و بين العالم باعتباره موضوعا[3].

ليس عالم العمل الفني واقعا موضوعيا، بل هو العالم المادي، الواقع كما نظمته و خبرته ذات فردية، و لذا يركز النقد الظاهراتي بشكل نمطي على الطريقة التي يَخبر بها الفنان الزمان و المكان، و على العلاقة بين الأنا و بين الآخرين، أو إن شئت إدراكه الأشياء المادية. ومحاولة تحقيق موضوعية و حياد تامين، قصد الإمساك بهذه البنيات

[1] - فاضل ثامر ، من سلطة النص إلى سلطة القارئ، مصدر سابق، ص 100.
[2] - المصدر نفسه، ص 102.
[3] - المصدر نفسه، 103.

المتسامية، وولوج دواخل وعي الكاتب، و سلاحه في ذلك التطهر من ميولاته الخاصة، والغوص بشكل حاسم في عالم العمل الفني، و إعادة إنتاج ما وجده هناك بشكل دقيق، و غير منحاز قدر الإمكان .

المبحث الثاني

الفهم و الفعل التأويلي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند هيدجر

إن النقلة الكبيرة التي أدخلت الهرمنيوطيقا إلى عالم الفلسفة ،كانت في القرن العشرين على يد مارتن هيدجر الذي أقام الهرمنيوطيقا على أساس فلسفي، أو أقام الفلسفة على أساس هرمنيوطيقي [1]، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود. وبالتالي أصبحت الهرمنيوطيقا ملازمةً فلسفة هيدغر الوجودية سواءً أصرَّح بها أم لم يصرّح؛ لأن البناء الفلسفي لوجودية هيدغر يرتكز على إدراك الوجود من خلال إدراك الوجود الإنساني، الذي يتميز عن بقية الموجودات بحالة الوعي الوجودي، وبحسب تعبير هيدغر "هي كائنات تمتلك الكينونة بالطبع لكنها لا تعي ذلك . وحده الإنسان يعي كينونته، وحده يتجاوز كينونته نحو وجوده."[2] واللحظة التي يكون فيها الكلام عن الوعي والفهم هي نفسها اللحظة التي يكون الحديث فيها عن الهرمنيوطيقا. ومن هنا يكون هيدغر قد أسس نظاماً فلسفيًّا للفهم من خلال فلسفته الوجودية. والذي يهمنا هنا هو البحث عن الدلالات الجديدة التي اكتسبها مصطلح الهرمنيوطيقا، ولا شك أن هيدغر جعل للمصطلح طبيعة فلسفية بامتياز .

- ماهية الهرمنيوطيقا في فلسفة هيدجر الوجودية :

إن السياق الطبيعي الذي نتعرف فيه على هرمنيوطيقا هيدجر هي فلسفته الوجودية، لولا أننا نجد أن تلك الفلسفة قائمة في الأساس على الهرمنيوطيقا أو على ماهية الفهم عنده، ما يجعل الأمر أكثر تعقيداً. فهل تكمن البداية في معرفة الهرمنيوطيقا ومن ثم معرفة فلسفته الوجودية أم العكس؟

هذه الجدلية أوجدها هيدجر عندما أقام فلسفته على أساس الهرمنيوطيقا في الوقت الذي أقام فيه الهرمنيوطيقا على فلسفته الوجودية، ما يجعل الجدلية في صورتها الظاهرية أشبه بالدور المنطقي، إلَّا أن ذلك التناقض لا يتصور إلَّا في دائرة النسق المعرفي الذي يقوم على الاستنتاجات العقلية، فإذا حاولنا مثلاً أن نجد تصوراً للهرمنيوطيقا موازياً

---

[1] - سعيد توفيق: الخبرة الجمالية،(دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، مرجع سابق، ص 83.

[2] - أحمد إبراهيم: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، 2006م، ص 71

لتصور الوجود سوف يتشكّل لنا مفهومان بينهما حالة من التقابل. أمّا ضمن النسق المعرفي لفلسفة هيدغر يصبح هذا التناقض محال في ذاته؛ لأن هيدجر لا يؤسس فهماً للوجود بعيداً عن الدازاين (Dasein) الذي يمثل كينونة الإنسان، فهو النقطة التي ينطلق منها هيدجر لإيجاد معنى للوجود. وهنا يكمن التداخل بين هرمنيوطيقا الدازاين وفلسفة الوجود، أي أن اللحظة التي يتشكل فيها فهم الدازاين هي ذاتها اللحظة التي يتشكّل فيها فهم الوجود[1].

ومن هنا يكون هيدجر قد أوجد نمطاً فلسفيًّا معقداً تحوّلت معه الفلسفة والهرمنيوطيقا إلى نسق معرفي واحد. طالما كان سعيه هو تأسيس فهم حقيقي للوجود يبدأ من فهم الدازاين، ورغم نقد جان غراندان، الذي اتَّهم هيدجر بعدم الوضوح في تعريف الهرمنيوطيقا، نجده قد تمكّن من شرح مشروعه الأنطولوجي والفينومينولوجي بشكل واضح حيث يقول:" إن الأنطولوجيا والفينومينولوجيا عبارة عن مشروعين واضحين، أو أنهما، (وهذا على أقل تقدير) قد تم حصرهما بطريقة مقبولة في برنامج الكينونة والزمان"[2]. و إن عدم اهتمام هيدغر بتعريف الهرمنيوطيقا بشكل أكثر تفصيلاً كما صنع مع الأنطولوجيا والفينومينولوجيا؛ يرجع إلى التأسيس المشترك لكل المشروع الفلسفي لهيدجر[3]، بمعنى أن رؤيته الوجودية هي في الواقع تأسيس فلسفي للهرمنيوطيقا، كما أن الفينومينولوجيا عنده ما هي إلّا هرمنيوطيقا بإمتياز، وبالتالي لا يمكن أن نبحث عن تصور للهرمنيوطيقا منفصلاً عن فلسفته الوجودية، وبما أن وجودية هيدجر تختلف عن السياق الفلسفي العام فلا تصبح عند ذاك الدائرة الأكثر غموضا هي الهرمنيوطيقا وإنما الوجود.

وبما أن إطار البحث لا يحتمل عرض فلسفة هيدجر الوجودية ولا منهجه الفينومينولوجي، سنكتفي بالإشارة العابرة لما يتعلق بالهرمنيوطيقا .ونبدأ مباشرةً بالسؤال الذي يبحث عن الفهم في فلسفة هيدجر.

---

[1] - جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، مصدر سابق، ص 68

[2] - المصدر نفسه ، ص 69.

[3] - المصدر نفسه ، ص 79.

إن اختيار هيدجر المنهج الظاهري لا يحدّد فقط مساره المعرفي، في مقابل المسار الفلسفي العام، بل يحدّد أي نمط من أنماط الوعي والفهم التي يبحث عنها هيدجر، إنه الفهم والوعي الذي يلامس الحقيقة في ذاتها وليس ذلك الفهم الذي تتوسطه المفاهيم والصور والمقولات الذهنية مثل هذه الظاهرية الهرمنيوطيقية، بمعنى أنها تتضمن أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنسانيين، ولكنه ينبع من تجلي الشيء الذي نواجهه، من الحقيقة التي ندركها[1]، وهذه التفرقة المنهجية تؤسس لمفارقة جوهرية في نظرية المعرفة، إذ إن نظرية المعرفة التقليدية تصور الإنسان على أساس كونه ذاتاً عارفة تؤسس رابطاً مفهوميًّا بينها وبين الموجود الآخر، وهي نفسها النقطة التي بدأ منها الجدل بين الذاتي والموضوعي في المعرفة، طالما تصورنا وجود فارقٍ جوهريٍ بين وجود الإنسان الذاتي والآخر الموضوعي. أما في منهج هيدغر الظاهري لا نتصور تلك الثنائية، لأن الإنسان ليس وجوداً منفصلاً وإنما وجود الإنسان وكينونته هي في وجوده مع الآخر، فكذلك الأمر بالنسبة للموجود الإنساني، إنه يُشّوه ويُزيّف عندما يُفسَّر بوصفه ذاتاً جوهرية. إن الإنسان ليس بالذات الإبستمولوجية (العارفة)، المنعزلة، التي تدرك وجودها أولاً، ثم تحاول بعد ذلك البرهنة على وجود العالم، كما فعل ديكارت، بل إن الإنسان يدرك العالم إدراكاً أوليًّا بخبرته واهتمامه المباشر، فالعالم بهذا المعنى مكوِّن لوجود الإنسان، ونتيجة لذلك قضى هيدغر على ثنائية الذات والموضوع التي سادت –بتأثير ديكارت– حتى الوقت الحاضر[2] .إن هيدغر بذلك يريد أن يخلق انسجاماً وجوديًّا بين الأشياء تتموضع فيه الكينونة أو (الدازاين) بحيث تصبح هي التعبير الحقيقي للوجود، وحينها تندك المسافة الفاصلة بين الإنسان والموجود الآخر حينما يتواصل الوجود عبر الدازاين «وعلى الرغم من أن محاولة هيدغر في المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع، فإننا نجد أنه يذهب في نهاية الأمر إلى الاعتراف بأن الذات والوجود هما نفس الشيء .[3]إن هيدغر –على ما أظن– لا ينكر وجود الآخر وإلَّا اتُّهِم بالمثالية، وبهذا القدر يحافظ على

---

[1] - أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مصدر سابق، ص 32.

[2] - إبراهيم أحمد: إشكالية الوجود والتقنية عند هيدغر، مصدر سابق، ص 82.

[3] – المصدر نفسه، ص 83

المسافة بين الإنسان والآخر، ولكن بما أن وجود الآخر يتمظهر عبر الدازاين وكينونته، فلا يكون هناك عندئذٍ توسّط معرفي مفهومي يخلق هذه البينونة، وإنما وجود واحد عبر الكينونة، "لقد أصبح الإنسان على يد الفلاسفة الوجوديين، يمثل ذلك الكائن البشري الموجود في العالم، وسط الأشياء، ولم يعد مجرد ذات عارفة. فلا بد أن يترتب على ذلك أن يصبح معاشراً للأشياء وليس عارفاً لها. ولهذا نجد هيدغر يقول: إن الفيلسوف الحق هو الذي يحب معاشرة الأشياء ويطيل الإقامة بينها، ووسطها، ويستمتع إلى همسها في تعاطف ودي"[1].

هذا النمط من التلاقي الوجداني بين الإنسان والأشياء –إن صحَّ التعبير– هو الذي يؤسس للفهم عند الإنسان بحيث يصبح الفهم حالة من حالات الكينونة، وبتعبير فلاسفة الوسط الإسلامي: يعتبر الفهم اكتساب مرتبة وجودية جديدة، ما يعني تحوّلاً مستمراً وصيرورة دائمة في هذه الكينونة، ولما كان العالم في تبدل مستمر كانت هذه الكينونة الإنسانية غير مستقرة على حال[2] .وهذا الأمر يؤسس لشيئين، الأول: هو الفردية التي تجعل لكل إنسان الحق في قول (أنا)؛ لأن كل فرد يعيش وجوده بنفسه. وإذا تحقق ذلك يكون الفهم أيضاً حقيقة فردانية؛ وذلك لأن الفهم ليس إلَّا شكل من أشكال الوجود في العالم .أما الثاني: فهي محدودية هذا الكائن وتاريخيّته الذي لا يستطيع أن يبدع إلَّا من خلال الآنية، يقول هيدغر: "الآنية ليست هي أصغر جزء من الحاضر، إنما اللحظة، وهي تفتح الحاضر أو تصدعه[3]"، أي إن الإنسان هو الذي يجد ذاته باستمرار، وكلا الأمرين قد يؤسسان للنسبية، وفي نظري: أن هيدغر لا يرى الفردية التي تجعل المعرفة ذاتية وإلا تناقض مع نفسه، فهو لا يمنع من التواصل الوجودي الذي يتجلّى عبر اللغة المعبرة عن هذا الوجود، لعل اللغة كما يعتبرها هيدغر من أهم العناصر في الوجود الإنساني، فهي أساسية له،... اللغة هي أيضاً أداة اتِّصالنا مع العالم ومع الآخرين[4]، ولا يكون للاتصال أي مسوّغٍ إذا لم يكن هناك تلاقٍ في المعنى والإدراك والفهم. ومن هنا يؤسس هيدغر لكينونة مستقلة ولكنها

[1] - المصدر نفسه، ص 76

[2] - المصدر نفسه، ص 77

[3] - المصدر نفسه، ص 78

[4] - المصدر نفسه، ص 86

متصلة بحلقة حوارية مع الآخر، ففي اللحظة التي يحافظ فيها على خصوصية الكينونة يجعلها متصلة بالآخر بالقصد المشترك كما يقول: " إن الحوار يريد أن يوحّد بيننا في قصد مشترك، دون أن نختلط بعضنا ببعض[1]." وهذا القصد المشترك هو ظهور العالم وانكشافه عبر اللغة.

- اللغة و النص في هرمنيوطيقا هيدجر :

نصل هنا إلى محطة أساسية في هرمنيوطيقا هيدغر، بعد أن بدأ يلامس المعنى الذي نبحث عنه، وهو اللغة والنص وكل ما له علاقة بالفهم والتأويل. فقد جعل هيدغر اللغة لسان الوجود الناطق باعتبارها المظهِر والكاشف للعالم، فأصبح لها دورها المحوري الحاضر في عملية الفهم. ولكن ليس اللغة في تصورها التقليدي بوصفها وسيطاً بين الذات والموضوع، وإنما اللغة ذات الطابع الخاص الذي ينسجم مع فلسفته الوجودية، فكما أن الذاتية والموضوعية غير متحققة في الكينونة الوجودية، كذلك غير متحققة في اللغة؛ لأنها هي المظهرة والكاشفة عن تلك الكينونة الوجودية .

ومن هنا يتغيّر المسار الكلاسيكي للهرمنيوطيقا التي كانت تنظر إلى النص بوصفه تعبيراً ذاتيًّا كما في الرومانسية، أو بوصفه تموضعاً لنفسية المؤلف الخاصة كما عند دلتاي. فيغدو النص عند هيدغر تجربة وجودية تتجاوز إطار الذاتي والموضوعي، ومن هذا المنطلق أيضاً كان هيدغر يرفض كل أشكال التفسير النفسانية والذاتية التي تربط اللغة بذاتية الإنسان وبتجربته الداخلية الخاصة، يرى فيها –أي في اللغة– محض تجلٍّ لحقيقة العالم بما هو كذلك"[2]

وبهذا المسار الجديد يصبح النص الأدبي والعمل الإبداعي عموماً هو التجلي الأنسب لحقيقة الوجود. والتجلي هنا لا يعني أن العمل الإبداعي يصنع الوجود بل يكشفه ويعبر عنه، فالوجود الذي يكشف ذاته للإنسان من غير وسيط هو ذاته يظهر ويتكشف من خلال اللغة المعبرة عن تلك الحقيقة المنكشفة. وبالتالي تتسم اللغة بسمة تلك

---

[1] - المصدر نفسه، ص 88

[2] - شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ت 2007م، ص 111

الحقيقة ظهوراً وخفاءً، "والعمل الفني قائم على التوتر الناشئ عن التعارض بين الظهور والانكشاف من جهة والاستتار والاختفاء من جهة أخرى. إنه –من الوجهة الوجودية– يتضمن الجانبين في حالة توتر مثل الوجود تماماً الذي يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم بل فعلَ هايدغر الشئ نفسه مع الكثير من المفردات ، وأخترع حشد كبير من المصطلحات الطلاسمية المعقدة كالدازاين – الذي تقدم ذكره – ، واستخدم في كتابه "الوجود والزمان 1927 " عدد كبير من المفاهيم الغارقة في التصورات الميتافيزيقية التي كان يجتهد في تفكيكها ، وذلك مثل مفاهيم : "الإضاءة" ، "الأفق" ، "الأساس" ، "الأصل" ، "الحرية" ، "الماهية" ، وما نحو ذلك[1] ، وكلها تصورات ميتافيزيقية بحتة أستعملها هايدجر لتقويض الميتافيزيقا . .

[1] - جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، مصدر سابق، ص 71.

المبحث الثالث

التجربة الفنية الهرمنيوطيقية عند هيدجر

يتجلى إهتمام هيدجر بالفن و الشعر في المرحلة التي تحول فيها من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة فكر الوجود، و ذلك من خلال معالجة ظواهر الفن واللغة وتحليل النصوص، فيحاول البحث في الوجود الإنساني مباشرةً، أي أن الوجود الإنساني لا يتحقق إلا بسلوك انعطاف من خلال تأويل النصوص التي تشهد على هذا "الوجود، فيحول التأويلية من تحليل النصوص إلى تحليل الوجود، حيث تحل أنطولوجيا الفهم محل إبستمولوجيا التأويل. فظاهرية هيدجر تحاول أن تعطي وصفاً لبنى الآنية التي ترتبط بالتاريخي، وليس التاريخي هو المراد في العالم الخارجي كما هي في ذاتها، بل هي عوالم الآنية وطرائق الوجود في العالم. وقد تمارس انطولوجيا "هيدجر" الفهم، ثم التأويل بالتوازي حسب تعبير "جادامير" مع بحثها عن حقائق الأشيا[1]ء.

- طبيعة الرؤية الفنية في وجودية هيدجر :

معالجة هيدجر للفنّ من حيث انتمائها إلى مجال علم الجمال وفلسفة الفنّ بوجه عام، كانت – ولا تزال – مثار خلاف بين الباحثين، فمنهم من يُسلّم بأنّ معالجة هيدجر للفنّ تنتمى إلى مجال علم الجمال، وإلى هذا ذهب كايلن الذى يستنكر إهمال المساجلات الفلسفية المعاصرة الدائرة حول علم الجمال الفينومينولوجى لإسهام مارتن هيدجر في هذا الصدد[2].وعلى النقيض، نجد هوفشتاتر يُخرج – من البداية – معالجة هيدجر من دائرة علم

[1] - سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 84

[2] - المرجع نفسه، ص 85.

الجمال[1]، بل ومن دائرة فلسفة الفنّ بوجه عام، على أساس أنّ تفكيره في الفنّ لم يكن مُهتمًّا بالعمل الفنّي باعتباره موضوعاً لخبرة جمالية. ولكن، الحقيقة أنّ هذا الموقف الأخير فيه شيء من التطرّف. فالقول بأنّ معالجة الأقلّ[2] — وليس معنى أنّ هيدجر يُهمل قضية الخبرة الجمالية أنّه يهمل قضية الخبرة بالفن عموماً. فهو يهمل فقط الخبرة الجمالية كما تبدو له في معناها التقليدى، ويريد أن يستبدل بهذا المعنى رؤية جديدة للخبرة بالعمل الفني[3].

ويسلك هيدجر في معالجته للفنّ اتّجاهاً مضاداً للفلسفات الجمالية السابقة عليه والمعاصرة له؛ إذ كان الاتّجاه السائد منذ بداية القرن العشرين ينظر إلى الفنّ من جهة الإستطيقى، أي من جهة الجمال في الفنّ أو البعد الجمالي للفنّ[4]. ولقد بلغ هذا الاتّجاه ذروته في النزعة الشكلانية في الفنّ، أي النظر للفنّ على أنّه صورة مُعبّرة فحسب، تكمن في القيم الفنية والتشكيلية للعمل. ولقد أدّت المغالاة في هذه النزعة الشكلانية إلى حالة اغترابية للفنّ أصبح فيها الفنّ منعزلاً عن وجودنا وعالمنا الإنساني. ومفتقراً إلى أي دلالة أنطولوجية[5]، فجاء تناول هيدجر للفنّ مقوّضاً لهذا الاتّجاه ومؤكّداً على أنّ الإبداع الفنّي تعبيراً عن حقيقة الوجود.

- أصل (ماهية) العمل الفنّي عند هيدجر :

لقد أثار هيدجر فى مقالته عن أصل العمل الفنّي قضية الدور التاريخي للحقيقة في سياق مناقشته للفنّ؛ إذ يُعدّ الفنّ بالنسبة لهيدجر أحد الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة. ومن ثمّ، أصبحت العلاقة بين الفنّ والحقيقة مسألة ملحّة لديه. فهيدجر حينما يطرح السؤال عن أصل العمل الفنّي، فإنّه يطرحه معتمداً على ذلك النحو، بحيث يستدعى الإجابات التقليدية والتأمّلات العقيمة في التفكير الجمالي التي كانت تدور حول عبقرية الفنّان والإلهام، ويعلّمنا ألاّ نفكّر بهذه المصطلحات، وأنّ نفكّر في الفنّ بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الماهوية

---

[1] - المرجع نفسه، ص 85

[2] – المرجع نفسه، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، ص 93.

[4] - المرجع نفسه، ص 94.

[5] - المرجع نفسه، ص 94

لحقبة تاريخية[1]. ولهذا، اتّجه هيدجر مباشرة لدراسة العمل الفنّي باعتباره ظاهرة معاشة باحثاً عن أصله.

و الأصل هنا يعنى ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما، ما يكونه وعلى نحو ما يكون. فما يكونه شيء ما– على النحو الذى يكون عليه – نُسمّيه ماهيته. فأصل شيء ما هو مصدر طبيعته، ومن ثمّ فإنّ السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته [2] ويعنى ذلك أنّه سؤال تفهم من خلاله طبيعة العمل الفني ابتداءً من العمل الفني نفسه فيما يكوّنه وعلى النحو الذى يكون عليه، أي من خلال أسلوبه الخاص في الوجود. وهذا هو المعنى الذي يفهم به هيدجر كلمة الماهية، التي لا تعنى ما يكونه الشيء فحسب، وإنّما الكيفية أو الأسلوب الذى يكون عليه الشيء أيضاً. ولقد ارتدّ هيدجر فى فهمه هذا للماهية إلى أصلها الألماني القديم، التي تعني عملية الحدوث التي يظهر فيها شيء ما، ويظلّ ويبقى على ما هو عليه[3]. وهكذا، فالسؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن طبيعة العمل الفني وأسلوبه الخاص في الوجود.

ووفقاً هيدجر يمكن أن نلتمس أصل العمل الفني في الفنّان باعتبار أنّ العمل الفني هو مجرّد نتاج لنشاط الفنّان. ولكنّه يعود فيتساءل، بِمَ ومن أين يكون الفنّان فناناً؟ بالعمل الفني، وذلك يعنى أنّ العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نتعرّف فيه على نشاط الفنّان. وبذلك فإنّ الفنّان يكون أصلاً للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني أصلاً للفنّان، فلا يكون أحدهما ما يكونه بدون الآخر ومع ذلك لا يستند أو يعتمد أحدهما بمفرده على الأخر. ولكن في ظلّ العلاقة المتبادلة بين الفنّان والعمل الفني يستمد كلّ منهما اسمه من عنصر ثالث ألا وهو الفن. وهكذا، فإنّ الفنّان هو أصل العمل الفني، والعمل الفني أصل للفنّان، والفنّ هو أصل للفنّان والعمل الفني على السواء، وهو الذى يمنحهم اسمهما[4]. ولكن ، إذا كان الفنّ أصلاً لكلّ من الفنّان والعمل الفني، فكيف وأين يمكن

---

[1] - المرجع نفسه، ص 96.

[2] - المرجع نفسه، ص 99.

[3] - F.E. Kaelin .Notes taward an understanding of Heidegger ‘s Aesthetics –in Phenomenology andExistentialism , ed . E. Lee and Maurice Manned-baum Baltimore the Johns Hapkins prerr , 1967).p.69-70

[4] – المرجع السابق ذكره ، ص 101.

أن نلتمس طبيعة ووجود الفن؟ لقد صرّح هيدجر فى مقالته أنّ "الفنّ لا يشير إلى شيء أكثر من مجرّد كونه لفظاً أو مفهوماً مجرّداً نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة التي نلتقى بها في عالم الواقع حينما نشهد أعمالاً فنّية وفنّانين، وإلاّ لما كان في مقدورنا أن نتحدّث عن الفنّ أصلاً[1]. ويفهم من ذلك أنّ السؤال عن أصل العمل الفني يصبح سؤالاً عن طبيعة الفنّ نفسه، التي يستدلّ عليها من العمل الفنّي. ويعنى ذلك أنّ هيدجر يريد أن يرى ماهية الفنّ في العمل الفني، على أساس أنّ: الفنّ يكون حاضراً أو ماثلاً في العمل الفني [2] ولهذا سيتّجه هيدجر إلى أعمال فنّية واقعية، وسيدعها تكشف لنا عمّا تكون وكيف تكون.

يقول هيدجر إنّ "الأعمال الفنّية مألوفه لكلّ فرد منّا فأعمال المعمار والنحت يمكن مشاهدتها مُنتصبة في الأماكن العامة، وفى الكنائس، وحتّى في أماكن السكنى والمعارض. ونحن إذا نظرنا إلى الأعمال الفنّية في وجودها الغفل – ولا نخدع أنفسنا – فإنّها ستبدو لنا حاضرة بشكل طبيعي كحضور الأشياء"[3]. وهكذا فإنّ أوّل ما يؤكّد عليه هيدجر فى بحثه عن أصل العمل الفني هو شيئية العمل الفني، إذ أنّ الأعمال الفنّية نلتقى بها في حياتنا اليومية كأشياء. فهذا الطابع الشيئي في العمل الفني لا يمكن إنكاره. فهناك شيء ما حجري في الصرح المعماري، وشيء ما خشبي في العمل الحفرى، وشيء ما ملوّن في اللوحة، حتّى إنّنا قد نختزل وجود العمل الفني في هذا الطابع الشيئي. ولكن على الرغم من أهمّية هذا الطابع الشيئي في العمل الفني، إلاّ أنّنا لا يمكننا فهم العمل الفني ابتداء من طابعه الشيئي. فالعمل الفني أكثر من مجرّد شيء، لأنّه ببساطة يكشف لنا عن شيئية الشيء، أي ماهيته. ومن ثمّ، إذا كان العمل الفني يحدث في خبرتنا الأولية بوصفه شيئاً، إلاّ أنّ أسلوب وجود العمل الفني كشيء يختلف عن أسلوب وجود سائر الأشياء المحضة أو الخالصة[4].

---

[1] - M Heidegger . (The Originof the work of art) in poetry , language ard thought , translated and onintrodution by Albert Hofstodter (New York : Harper ard Row Publishers , 1475) , P. 17

[2] - Ibid ., P. 18

[3] – المرجع السابق ذكره ، ص 101.

[4] - المرجع نفسه، ص 101.

- **ماهية الشئ عند هيدجر :**

لقد كان هناك ثلاثة تفسيرات للطابع الشيئي للشيء في الفكر الغربي قبل هيدجر و هي :

- التفسير الأول : يرى الشئ بوصفه جوهرا حاملاً لمجموعة من الخصائص المميّزة له، فقطعة الجرانيت (على سبيل المثال) كشيء محض أو خالص تُعدّ صلبة، ثقيلة، خشنة، معتّمة إلى حدّ ما، ومضيئة إلى حدّ ما. فإنّنا يمكن أن نلاحظ كلّ هذه الخصائص على قطعة الجرانيت، ولكنّ هذه الخصائص ما زالت تشير إلى الشيء. وليست هي الشيء ذاته وعلى هذا الأساس يرى هذا التفسير الشيء وفقاً لمظهره الخارجي فحسب بحيث لا يُميّز الشيء المحض عن سائر الاشياء الأخرى، طالما أنه لا ينفتح على جوهر العنصر الشيئي للشيء بطابعه المطلق والمستقل بذاته[1].

- التفسير الثاني : يرى الشيء بوصفه حشداً من المعطيات الحسّية، بمعنى أنّه الموضوع المدرك حسّياً بواسطة إحساسات السّمع، والبصر، واللمس. ولكن، هذا التفسير يبعدنا عن الشيء ذاته، في حين أنّ هيدجر يؤكّد على أهمّية الشيء، لأنّه حتّى في مجال الإدراك الحسّي للأشياء لا نتلقى مجرّد انطباعات حسّية خالصة يمكن أن نختزل إليها وجود الشيء المحسوس، لأنّنا –كما يقول هيدجر – لا يمكن أن نسمع أصواتاً خالصة، أي لا يمكن أن نسمع بمنأى عن الأشياء. "فالأشياء ذاتها أقرب إلينا من كلّ الإحساسات، فنحن في المنزل نسمع صوت الباب ينغلق، ولا نسمع أبداً إحساسات سمعية، أو حتّى مجرّد أصوات فلكي نسمع صوتاً محضاً فإنّ هذا يقتضى أن نسمع بمنأى عن الأشياء، وأن نصرف أذننا عنها، أي نسمع بطريقة مجرّدة "[2]. ففي حقيقة الأمر، إنّ فكرة الإدراك الحسّي الخالص فكرة مجرّدة لا معنى لها في دنيا التجربة الحيّة المباشرة، لأنّها –كما يقول جادامر :" في المقام الأوّل تغفل معنى الظاهرة وتتناسى أنّ هناك في المرأى شيئا ما ليشاهد ويرى" .[3]

أمّا التفسير الثالث: فهو أقدم وأشهر التفسيرات عن الشيء، والذي يرى الشيء بوصفه مادّة متشكّلة، بمعنى أنّ

[1] - المرجع نفسه ، ص 112.

[2] - المرجع نفسه ، ص 113-114.

[3] - هانز – جيورج جادامر، تجلّي الجميل ، ترجمة د.سعيد توفيق القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1997م)، ص 31.

الشيء يتّخذ مادته صورة معيّنة من أجل تحقيق غاية خارجية. ولكنّ، هذا التفسير لم يكشف لنا عن طبيعة الأشياء المحضة، إذ أنّه ينطبق كذلك على كلّ الموجودات. فالأداة – مثلاً – هي أشياء مصنوعة ينظر إليها باعتبارها مادة يضفى عليها صورة معيّنة مستنفدة في غرضها الخارجي. وهكذا، فإنّ المادة والصورة لا يمثّلان تحديداً أصيلاً للطابع الشيئي للشيء المحض، وإنّما يعدّان تجاوزاً أو تعدّياً على وجود الشيء المحض[1] .

مما سبق يتبّين لنا أنّنا لا نستطيع فهم الطابع الشيئي للعمل الفني من خلال محاولة فهم الشيء المحض، ومن ثمّ يحاول هيدجر فهم تلك الشيئية من خلال فهم الشيء المصنوع أو الأداة. يرى البعض أنّ العمل الفني شيء مُصنَّع أو مُنتَج؛ وذلك استناداً إلى أنّ الفنّان يستخدم الحرفة، ويعتمد على المادة في عمله الفني، وينتجه بيده. ومع ذلك، فهناك اختلاف بينهما. فمادة الأداة تكون مُستنفدة تماماً في تلك النفعية، أي تكون مستهلكة ومتلاشية في الشيء المصنوع أو الأداة. وفى هذا المعنى يقول هيدجر فى كتابه "الوجود والزمان": "إنّ الأداة هي . أصلاً . شيء ما من أجل"[2]. بمعنى أنّ كلّ أداة توجد كي تؤدّي وظيفة معيّنة، فوجود الأداة برمّته لم يكن إلاّ وسيلة لتحقيق الأداة وظيفتها، بحيث لا وجود للأداة في ذاتها، وإنّما تعرف على النحو الذى تكون عليه في الاستخدام. فأهميّة المطرقة مثلاً، تكمن في فاعليتها في أداء مهمتها. وهذا على العكس من المادة في العمل الفني، حيث أنّ العمل الفني يُبقي على المادة ويظهرها؛ إذ تُعطى المادة بكلّ كيانها الخاص، ليس لأجل غرض أو غاية خارجية. فالمادة (أو الشيء) في العمل الفني يستخدم ولا يستهلك. "فمن المؤكّد أنّ النحّات يستخدم الحجر تماما مثلما يستخدمه البنّاء. ولكنّه لا يستهلكه "[3]. ومعنى هذا أنّ الشيء (أو المادة) في العمل الفني يكون شيئا حاضراً، وليس شيئا متلاشياً أو مستهلكاً. فالعمل الفني يظهر شيئية الشيء ولا يحجبها عنّا. هذه الشيئية التي تكمن في أسلوب الشيء الخاص في الوجود الذى لا يمكن استبداله. فهي طابع فريد يكون ماثلاً وحاضراً في

---

1 – Sandra Bartkly , "Heidegger's Philosophy of Art ," in the British Journal of Aesthetics (Vol. . 1, No. 4, 1964) P. 355.

2 – M . Heidegger,Being and Time . Translated by Joan Maauarrie and Edward Robison (New york : Harper and Row Publishers , 1962), P. 47

3 – سعيد توفيق، الخبرة الجمالية ، ص114.

الشيء بكلّ كيانه وهويّته [1]، والتّلألؤ في الألوان. ولهذا السبب يرى هيدجر أنّ العمل الفني هو شيء ما أكثر من مجرّد شيء، وأكثر من مجرّد أداة ، بل فيه تتكّشف ماهية الشيء وماهية الأداة، إذ يكشف بأسلوبه الخاص عن حقيقة أو ماهية الموجودات، بل والوجود نفسه.

- إستقلالية النص والعمل الفني:

يعتبر هيدجر أن العمل أو النص الفني حين يصدر من مبدعه، يصبح له وجود مستقل وشخصية مستقلة عن مؤلفه، بمعنى أن لا أهمية لقصد مؤلفه أو فهم مخاطبه في عصره، وإنما المهم قراءات الآخرين حسب معلوماتهم المسبقة عن مضمون النص, وتوقعاتهم وأسئلتهم من النص حين حوارهم معه، هذه المعلومات والتوقعات التي تصنعها في الغالب المرحلة التاريخية التي يعيشون داخلها.

فإنه يؤمن بأن العمل الفني يستقل بنفسه وهذه خاصيته الأساسية ... إن العمل الفني لا يشير إلى معنى خارجه عند المبدع أو في العصر, إنه يمثل نفسه في وجوده الخاص، كما أن الشعر لا ينقل لنا داخل الشاعر أو أحاسيسه أو تجربته، بل هو تجربة وجودية يعيشها المتلقي والمفسر، وما ينتج عن هذه التجربة [2]، ومعنى ذلك أن للعمل الفني بناءه الخاص، وأن هذا البناء هو وجوده المتميز، إن هذا الوجود لا يعني انتماء العمل الفني إلى (أنا) ذات تجربة تعني شيئاً تريد أن تقدمه من خلال العمل ، إن وجود العمل الفني لا يتأسس على أي تجربة ،بل الأحرى القول: انه حدث أو دفعة تبدد كل شيء يمكن أن يكون سابقاً عليها، إن وجود العمل الفني. أو تشكله دفعة تفتح عالماً لم ينفتح من قبل ، هذه الدفعة تحدث بطريقة تجعلها ثابتة[3]. أي أن النص والعمل ثابت، ولكن التفسير له, مختلف ومتعدد لتعدد خلفيات المفسرين. و عملية الفهم والتفسير (حوار) بين العمل أو النص الفني مع المؤول،

---

[1] - المرجع نفسه ،ص 120.

[2] - علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن (رؤية جديدة)، مصدر سابق، ص 61.

[3] - أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 35.

وهناك معلومات وتوقعات وأسئلة من المؤول ربما أثرت في عملية الفهم ومعناه ومحتواه وبذلك تتعدد التفسيرات حسبها.

- تأثير الأحكام والآراء والمعلومات المسبقة في الفعل التأويلي:

إن كل فهم أو فعل تأويلي هو مسبوق بأحكام وآراء ومعلومات وتصورات مسبقة عن الشيء، إذ لا نقدم على فهم أي شيء بذهن فارغ, ففهم كل شيء مسبوق بفهم ابتدائي عنه، ولابد من تصور قبلي عنه يمكن أن يطابق الشيء حقاً ويمكن أن لا يطابقه، و لا يحصل أي تفسير بدون تصور عنه. "و في فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ, بل نبدأ .كما في فهم الوجود . من معرفة أولية عن النص ونوعه, حتى أولئك الذين لا يتصورون وجود مثل هذه المعرفة أو ينكرونها يبدأون من تصور أن هذا النص . مثلاً . قصيدة غنائية, ومن جانب آخر فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان ، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين, مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص، ومن ثم لتفسيره تماماً كما أن إدراكنا للوجود المكتمل من خلال وجودنا الذاتي يؤسس فهمنا للوجود في العالم[1].

وإذا كان العالم ينفتح من خلال العمل الفني, فإن الانفتاح الوجودي عند المتلقي من خلال وعيه بوجوده الذاتي . يجعل عملية الفهم ممكنة، إن الوجود الذاتي للمتلقي لحظة من لحظات الوجود الحقيقي، والعمل الفني بالمثل لحظة وجودية وحين تلتقي اللحظتان يبدأ الحوار، يبدأ السؤال والجواب الذي تنكشف به حقيقة الوجود، وتتطور . من ثم . تجربتنا الوجودية في العالم، فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتحلى فيه العالم من خلال اللغة ... ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض من خلال الواضح المكشوف، واكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل, وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص[2].

---

[1] - المصدر السابق ذكره، ص 63.

[2] - المصدر السابق ذكره، ص 35.

فدائماً يشبه فهم الوجود بفهم النص والعمل الفني، فلا يوجد تأويل نهائي ومطلق للوجود, لأن وجود الإنسان في تواجد مستمر والتأويلات إنما توجد من خلال التجربة الحياتية والنشاط العملي وهي متغيرة ومتعددة، وكل فهم وتأويل مبين للغير، أو لا زال باقياً في الذهن دون أن يبين، لابد أن يبدأ من فهم عام مسبق أو معلومات عامة مسبقة عن مضمون النص، إن معرفتنا العامة عن الصناعة تؤدي لفهمنا لمعمل النجارة، وفهمنا لهذا المعمل يؤدي لفهمنا للمطرقة المستعملة فيه وسائر آلاته، وفهمنا المسبق عن التاريخ يوجب فهمنا لبعض حوادثه وحروبه المعينة، إن هذه المعلومات العامة المسبقة عن الموضوع تشكل أرضية الفهم، وتثير في المفسر أسئلة من النص.

- الرؤية الهيدجرية للشعر في عصر التقنية :

ذهب مارتن هيدجر إلى أن الشعر لا يأتي بعد اللغة بل هو الذي يجعل اللغة ممكنة. فالشعر "هو اللغة البدائية لأناسٍ سابقين، ومن ثم فالشعر فعلٌ أصيل للإنشاء، نشاط للتسمية الأولى، وما يقوم الشعر بتسميته ليس شيئاً موجوداً أو معروفاً مسبقاً، لكنه يجيء إلى الوجود في نفس لحظة هذه التسمية أو الإنشاء[1].

إن الكلمة عند هيدجر لها فعل الخَلق بمعنى ما. فهي تساعد الشيء على الوجود وتحفظه. إنها هي التي تجعل الشيء شيئاً. والعلاقة بين الكلمة والشيء الموجود هي أقرب إلى "التمكين"، فالكلمة هي التي تمكِّن الموجود من الوجود وتكفله له. هي التي تضفي على الشيء وجودَه وتحافظ عليه. و الشعر هو مصدر الفن والتاريخ والوجود والزمن والحقيقة، هو التأسيس الأول والإنشاء الأول، يؤسس الوجود ويكشف عنه. وباختصار:لا يوجد شيء خارج الشعر[2].

قد تبدو فكرة هيدجر عن الشعر ممتنعة، أو ممعنة في الإغراب والشَّطَط على أقل تقدير. غير أنها لا تعود كذلك لو أننا أخذناها بمعناها الصحيح، والتزمنا في تصورها بالمصطلح الهيدجري الخاص، وفهمناها في سياقها من مجمل مذهبه. إننا نعيش فعلاً في اللغة وإن لم نفطن لذلك؛ بمعنى أنها "المجال" الإنساني الخالص الذي تتفتح فيه

[1] - صفاء عبد السلام على جعفر هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، مرجع سابق، ص 56

[2] - المرجع نفسه، ص 57.

إمكانياتُ الإنسانِ الأصيلة التي أسهَبَ هيدجر في تبيانها في حديثه عن تحليل الدازين الموجود – هناك أو الوجود الإنساني المتعيّن في رائعته الكبرى "الوجود والزمان."

هذه الرؤية الهيدجرية للشعر تؤسس إلى الدعوة للمشاركة من أجل التفكير في العلاقة التي ينبغي أن تكون ممكنة بين الفلسفة والشعر، و هي بمثابة إستجابة لنداء العصر باعتباره عصر نهاية الفلسفة أو عصر التقنية، هذا من جهة، و هي حدث أساسي بالنظر إلى ما أدركه "عقل الكرة الأرضية" من خطر آخذ في اكتساح مختلف الأصقاع وآخذ في تهديد إقامة الإنسان وسكنه على أقدم كوكب للحضارات الإنسانية الكبرى. وهو الخطر الذي تحددت معالمه مع التقنية والذي أخذت معه مجموعة من القيم تنسحب وتتوارى، من بينها قيمة التفلسف والإبداع الشعري نفسها.

تأسيسا على ذلك، نقول مع هيدجر، إن فتح الحوار بين الفلسفة والشعر الآن سيكون حوارا للعصر من جهة، وحوارا من أجل رد الفكر الفلسفي إلى تربته الشعرية الأصيلة من جهة ثانية. ويكون ذلك جملة، من أجل أن يتجاوز الفكر مفهومه كما وضعت الميتافيزيقا شروط إمكانه كتقنية[1].

و التقنية كوضع يحكم التاريخ والمجتمعات الآن هي امتداد لما "فكرت فيه الميتافيزيقا بشكل ملتبس" [2]وإنجاز له، وأنه مشروع "موضعة" الطبيعة اليوم يفسر ليس بالراهن فقط وإنما أيضا بالرجوع إلى جذوره القديمة التاريخية حيث وضعت البذور المهيئة لهذا المشروع طيلة تاريخ الميتافيزيقا. من هنا يتبين لنا أن التقنية لا تعني المحركات والآلات الصناعية، كما لا تعني ميدان الصناعة والتطبيقات العلمية، ذلك لأن هذه الأشياء لا تمثل سوى الوجه المادي للتقنية. التقنية في الفهم الهيدجري هي أكثر من كونها كذلك، التقنية هي "وضع انطولوجي" [3]يحكم مختلف

[1] – المرجع نفسه، ص 59.

[2] - هيدغر (مارتن): التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح،مصدر سابق، ص11

[3] – المصدر نفسه ، ص11

ميادين الواقع، هذا الوضع يحكم الموجود في كليته بوصفه عقلا أو فكرا كونيا. هذا الوضع له علاماته ومظاهره هي مظاهر العصر نفسها.

يرى هيدجر أن سؤال الخلاص من قبضة التقنية كوضع أنطلوجي عام، هو ما يفرض على الفلسفة أن تعقد حوارات مع الكلمة الشعرية من أجل جعل الفكر يستذكر منحدره الشعري. و الطريق إلى ذلك تكون من خلال افتراضين:

- **الإفتراض الأول**: إن نفكر في ماهية الشعر في ارتباط بمحاورة العصر الذي يحكمنا ميتافيزيقيا من أجل أن نتمكن من مجاوزة الميتافيزيقا بوصفها بنية الوجود التي تحدد معها قدر التاريخ الذي انتهى بالإنسان إلى عصر التقنية الذي اختزل فيه مفهوم الفكر و اللغة إلى مجرد أداة للتحكم والضبط حتى مع أدنى أشكال التواصل الملاحظ في المجتمع. ذلك لأن الكلمة وخاصة في شكلها الشعري ليست عبارة عن صوت أو علامة كما تختزل عند اللسانين، وإنما هي البعد الأساسي لإقامة الإنسان على الأرض[1]. بهذا المعنى يعتبر هيدجر اللغة هي "الشعر الأصيل" الذي يمكن من تجميع للاختلاف بين العالم والأشياء، بين الانفتاح والأرض، بين التحجب واللاتحجب[2]. اللغة بهذا المعنى تحمل الانفتاح، وتعلم الإنسان الإنصات إلى النداء كما تعلمه الكيفية التي يتعين عليه أن يكون بها في العالم أي يسكن. وبما أن اللغة بناء "وتأسيس" للوجود وللإنسان وللتاريخ، فهي نفسها "الشعر في معناه الجوهري"[3].

أما **الإفتراض الثاني** فيكمن في محاورة الشعر والفن من حيث ماهيتهما. لكن ليس بالشكل الذي حصل مع الميتافيزيقا، وإنما سيكون الحوار من أجل أن نستذكر المنحدر الشعري الذي يشكل التربة التي يتعين أن يشيد عليها الإنسان إقامته وسكنه على الأرض بوصفها أقدم كوكب تمت عمارته مع الحضارات الإنسانية الكبرى.

---

[1] – أحمد إبراهيم: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ص 71.

[2] – المرجع نفسه، ص 71.

[3] – المرجع نفسه، ص 72.

على أساس هذين الافتراضين، يطرح السؤال المغامر: كيف يمكن أن تكون شاعرا في عصر تحول فيه الإنسان إلى موظف للتقنية؟

هذا مع الإشارة مرة أخرى إلى أن الشعر هنا ليس كما تم تصنيفه مع الأفلاطونية وإحصاؤه ضمن "علوم التوهم"[1]، وليس الشعر هنا كذلك كما يتحدث عنه الشعراء لما يتحدث هؤلاء عن مسائل التفعلة والوزن والصورة. المقصود بالشعر هو المنحدر الأصيل للفكر وللشعر وللفن معا. أما الشاعر المطلوب محاورته فهو ذلك الذي يكون شاهدا على علامات انسحاب المقدس وتواريه ليترك الحقيقة تكشف عن نفسها. فيكون بموجب ذلك وسيطا بين الحاضر والمستقبل يكشف ما خبأه الزمان عن الناس ذلك لأن أية نظرة إنسانية لا تستطيع أن ترى، ولا أي أذن إنسانية أن تسمع بدون الكلمة الشعرية[2].

رسالة مثل هذه غير ممكنة بدون مجاوزة الميتافيزيقا ونموذجها الأول في التفلسف. وكما هي غير ممكنة لأن الفيلسوف الميتافيزيقي لم يحصل له أن تعلم الإنصات إلى الكلمة الشعرية طيلة تاريخ الميتافيزيقا، فهي غير ممكنة أيضا بالنسبة للعالم، لأن هذا الأخير ليس بمقدوره أن يدرك خطورة ما أحدثه العصر من ارتجاج على مستوى ماهية الإنسان وشيئية الأشياء لأنه لا يفكر بحكم أنه المنفذ الفعلي لمطالب التقنية. هذا فضلا عن كون العالم لا يشتغل سوى باللغة التي تمكنه من تفتيش الموجود القابل للحد والحصر والملاحظة. على هذا الأساس يذهب هيدجر إلى أن العلم لا يفكر أي أنه ليس بمقدوره تعقب هذا الذي ما يفتأ يختفي ويتوارى ليترك العالم ظلمة والأرض كوكبا تائها[3]. من هنا تتميز الكلمة الشعرية عن المفهوم الفلسفي أو اللغة السياسية. الكلام الشعري كلام رمزي يشوبه نوع من الغموض الذي يمنح الكلام قوته الفاتنة التي تدعو إلى التأمل والتساؤل والتأويل، أي إلى فتح الطريق للتفكير. ومن ثمة يتفاعل القول الشعري بالفكر من أجل كشف الغموض والسر.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 72.

[2] - المرجع نفسه، ص 73.

[3] - هيدجر (مارتن): التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، ص34.

الفصل الرابع

إعادة تأسيس وعي فني هرمنيوطيقي

المبحث الأول

معالم هرمنيوطيقا جادامير

لقد سار على خطى هيدجر نفسها الفيلسوف الهرمنيوطيقي جادامير، الذي قام بانتقاد المسار الكلاسيكي للهرمنيوطيقا الباحثة عن المنهج، وأكد على رسم مسار جديد يتناول عملية الفهم في ذاتها، ومسارها، وملابساتها التاريخية، ولذلك يؤكد جادامير على ضرورة تجاوز المناهج لتحليل عملية الفهم نفسها في فعالياتها وملابساتها التاريخية، ما دامت كل المناهج -بما في ذلك العلمية-، تتأسس في العمق على التفكير التأويلي[1].

في كتابه الهام "الحقيقة والمنهج" (1960م)، دخلت النظرية التأويلية مرحلة جديدة وهامة. عنوان الكتاب ينطوي على تهكم؛ فالمنهج عند جادامير ليس هو الطريق إلى الحقيقة! لأن من دأب الحقيقة أن تزوغ من رجل الحقيقة. لذا تعد طريقة جادامير أقرب إلى الجدل السقراطي، فالحقيقة عنده لا تُطلب منهجيًّا بل جدليًّا. هذه الطريقة الجدلية هي في الحقيقة نقيض المنهج، وهي وسيلة للتغلب على نزوع المنهج إلى أن يشكل العقل ويصبه في قالبه، ويحدد مسبقاً طريقة الشخص في رؤية الأشياء، فالمنهج لا يفعل أكثر من التصريح بصنف الحقيقة المضمر سلفاً في داخله. في المنهج تمسك الذاتُ الباحثةُ بالزمام وتقومُ بالقياد والتحكم والتلاعب. أما الجدل فيتركُ الموضوعَ الذي يقابله يلقي أسئلتَهُ الخاصة التي تتعين الإجابة عنها.

لذا فإن جادامير لا تعنيه كثيراً المشكلات العلمية لصياغة المبادئ الصحيحة للتفسير، إنه يود بالأحرى أن يسلط الضوء على ظاهرة الفهم نفسه: كيف يكون الفهم ممكناً، ليس في الدراسات الإنسانية فحسب، بل في خبرة الإنسان بالعالم ككل؟ وعند هذه النقطة يربط جادامر تعريفه للهرمنيوطيقا بفكر هيدجر بشكل صريح[2]. والإضافة الدلالية عند جادامير لمصطلح الهرمنيوطيقا يمكن ملاحظتها من خلال إنضاج هذا المصطلح في بحوثه المتعددة، في

[1] - فاضل ثامر ، من سلطة النص إلى سلطة القارئ، ص 25.

[2] - المرجع نفسه ، ص 25.

تشكيل مدرسة هرمنيوطيقية أفنى عمره الطويل في تحديد ملامحها، وسوف نتعرض لها بشيء من التفصيل فيما سيأتي .

و إنطلاقا ما جاء في هذا المدخل يحق لنا التساؤل، و طرح الإشكالية التالية : ما التأويل عند هانس جورج جادامير بشكل خاص بإعتباره أشهر فلاسفة الهيرمينوطيقا المعاصرين ؟ وما هي العلاقة التي تحكم التأويل, النص, والحقيقة ؟ ما الأسس الفينومينولوجية الإجرائية لفهم النص وتأويله ؟ أوبصيغه أخرى ما مقومات اللغة التأويلية في بناء تجربة خطاب السؤال ؟ وأين تتمثل القواعد الأساسية للتأويل انطلاقا من اللغة ؟ وما علاقة الهرمينوطيقا كمنهج بالعلوم الإنسانية عند جادامير ؟ .

- ماهية التأويل عند غادامير :

إن الهرمنيوطيقا ليست منهجا للحصول على الحقيقة ، إنها في نظر جادامير محاولة من أجل فهم ما في الحقيقة وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم. فهي تقوم على إستراتيجية تنفلت من المنهجية، إذ تقوم باستدراج الوجود إلى اللّغة لتستطيع الإمساك بالكائن وفكره من خلال إشاراته، وعلاماته وإحالته داخل عالم اللّغة أي عالم النّص[1].

إن نقد جادامير لهذا البراديغم أو الأنموذج المنهجي/ الميتودولوجي استقاه بالتأكيد من أستاذه ومُلهمه هيدجر حتى وإن لم يأخذ عنه كل أفكاره في هرمينوطيقا الكينونة أو الهرمينوطيقا الأنطولوجية، فقد تعلّم منه أن الفهم والتأويل لا يتجسّدان ويتحققان في الوهلة الأولى داخل مناهج العلوم الإنسانية ؛ولكنهما يخصصان ويميزان نمط كينونة الوجود الفعلي، كينونة لا يمكنها سوى أن تتجه نحو الوجود عبر مشاريع الفهم والتوقعات التي تملك صلة وثيقة بسياقها وشرطها التاريخي[2]. إن هذا البحث الدؤوب والحثيث عن الفهم هو الذي جعل العلوم الإنسانية،حسب جادامير، تسبح في: التاريخ، والآدب، والفلسفة، وتاريخ الفن واللاهوت[3]. إننا دائما أمام حضور ذات تبحث

---

[1] – صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 89.

[2] – المرجع نفسه ، ص 89.

[3] – المرجع نفسه ، ص 92.

وتسعى باستمرار إلى فهم ذاتها وعلى نحو متعدد. فلا حرج إذن من الاعتراف إن كانت العلوم الإنسانية تولّي أهمية قصوى لموضوعاتها. إنه على الأجدر الذكاء الميتودولوجي الصّرف للحقيقة الذي يسعى لاحتواء اهتمامات المؤول،ويغيّب كل إسهاماته المعرفية. من هنا نكتشف أن التأويل عند "غادامير", يعتبر المشكل الرئيسي والهام الذي شغل أبحاثه، يقول غادامير في تعريفه له " أنه هو الفهم الذاتي الذي تمارسه العلوم الإنسانية في مقابل النموذج العلمي البحث الذي تتمتع به العلوم الدقيقة والطبيعية "[1].

حيث إننا نجده قد عرض نظريته هذه في كتابه "الحقيقة والمنهج" الذي يفسر فيه نظريته في الفهم من خلال مراجعه النظرية التأويلية لـ : شلايرماخر و دالتاي"مع إنه قد تأثر بالفلسفة اللغوية والتأويلية لهيدجر.

يرى جادامير أن الصبغة الشاملة للفهم تطرح السؤال الخاص بما إذا كان بإمكان المرء –بمجرد قرار أو أمر– أن يحد من نطاق الفهم أو يقصره على جانب دون آخر. ثم يذهب إلى أن خبرة العمل الفني تتخطى أي أفق ذاتي للتفسير، سواء في ذلك أفق المؤلف أو أفق المتلقي، ومن ثم فإن قصد المؤلف ليس مقياساً ممكناً لمعنى العمل[2]. فالأمر الحاسم والفاصل هنا ليس هو نية المؤلف، ولا هو العمل كشيء في ذاته خارج التاريخ، بل هو ما يجيء ويمْثُلُ كل مرةٍ في اللقاء التاريخي بالعمل. وتأويلية غادامير لا تتأسس في الوعي الذاتي ، بل في الوجود، في الصبغة اللغوية للوجود الإنساني في العالم. والجدل عنده ليس ارتقاءً بأطروحتين متضادتين (كما عند هيجل)، بل إنه جدلٌ بين أفق المرء وبين أفق التراث.

- استقلالية النص عن المؤلف :

إن تأويلية غادامير لا تعطي أهمية لقصد المؤلف، في حين تجعل للنص شخصية مستقلة، فالنص بعد إبداعه من مؤلفه ، هوية مستقلة عن مؤلفه، وليس الهدف من تأويله الوصول لقصد المؤلف وفهمه، فلا أهمية لقصد المتكلم، أو الكاتب أو المبدع أو الفنان من عمله وكلامه أو كتابته، كما لا أهمية لفهم مخاطبيه الأصليين الذين كتب لهم

[1] – هانس غيورج جادامير : " الحقيقة و المنهج"، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، الطبعة الأولى ، 2007.ص 31.

[2] – المرجع السابق ذكره ، ص 93.

النص، وإنما المهم ما يفهمه المؤول حسب معلوماته المتطورة وأحكامه وآرائه المسبقة وتوقعاته وأسئلته من النص وما ينتج من حواره معه، فظاهرة التأويل تدور حول (محورية المؤول) لا (محورية النص والمؤلف).

وليس للنص معنى ولا يرتبط فهمه يقيناً بمعرفة تاريخ ولادة النص وظروفه، وإنما يرتبط بالنص نفسه، وبأفكار المفسر وأفقه الشخصي[1]، حيث يحاول الوصول إلى أفق المعنى المتبلور في النص. فنحن نواجه النص نفسه لا مؤلفه، وليس من المهم للمؤول أن يعرف ماذا يريد المؤلف إلقاءه من خلال النص، فلا أهمية للتعرف على ذهنية المؤلف وعالمه الداخلي وقصده، لأن للنص معنى أوسع من قصد المؤلف[2]، ويمكن أن تكون له تأويلات أخرى ليست مقصودة له، ويمكن أن تظهر له تأويلات متجددة على ضوء الأحكام والمعلومات المسبقة المتجددة.

بل إنه صرح في كتابه (الحقيقة والمنهج) أن المؤلف أحد مؤولي النص، وفهمه إحدى القراءات، ويمكن أن تكون له قراءات متعددة أخرى، ولا ترجيح لقراءته على الأخرى[3].

إن الشكل أو العمل الفني أو النص الذي يمثل تجربة الفنان أو الكاتب يجعل التفسير مفتوحاً عبر الأجيال، وأما قصد المبدع أو المؤلف قد انتهى[4]، ولم يبق إلا هذا الشكل فإنه توجد فيه حقيقة كامنة تقبل التغير والتعدد "ومثل هذه المهمة تستند بالضرورة إلى نصوص لا بغاية التقاط الأغراض الذاتية للمؤلف، كما هو الحال في الهرمنيوطيقا الكلاسيكية ، وإنما لتركيبها (النصوص) بطرق مختلفة (إذ أن مقصد المؤلف لا يحدد التأويل الصحيح " ووجوب تركيب نص ما يعود إلى أنه يحتوي على رموز وتعابير ذات دلالات متعددة وإلى أن تعدد معاني النص يفتحه على قراءات وتأويلات مختلفة ولو أنها متفاوتة من حيث المصداقية بحيث يحتفظ النص على الدوام بطبيعته الجدالية[5].

---

[1] – عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والترجمة مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته، ص 13.

[2] – المرجع نفسه ، ص 13.

[3] – المرجع نفسه، ص 14.

[4] – المرجع نفسه، ص 14

[5] – هانس جيورج جادامير : " فلسفة التأويل"، ترجمة محمد شوقي الزين، ص 66

لذلك فإذا صنع الفنان تمثالاً أو رسماً، فليس المهم قصده من عمله، أو فهم معاصريه ومخاطبيه، وإنما ما يستوحيه المشاهد من هذا العمل، وربما استوحى كل مشاهد تصوراً يختلف عن تصور الآخر حسب خلفياته ومشاعره وظروفه.

- حركة الفهم عند جادامير :

يرى جادامير أن فعل القراءة باعتبارها سيرورة تأويلية يرتكز على ثلاث مراحل: هي الفهم والتأويل والتطبيق. ويعني بالفهم كل الأحكام المسبقة (les prejudges) التي توجد في وعي المؤول وهو بصدد مواجهة النص لمعالجته[1].أما التأويل فيعني به ذلك الوجه الجلي، أو المحك الفعلي لأنه يطرح صلاحية تلك الأحكام مع معطيات النص أو عدم صلاحيتها.[2] وبطبيعة الحال فإن هاتين المرحلتين تنتميان إلى الأفق الحاضر الذي يعيش فيه المؤول، ومعنى ذلك أن فهم النص فهما شاملا لن يكتمل إلا إذا انتقل المؤول إلى مرحلة التطبيق ليستعيد من خلالها المعاني التي أسندت إلى النص نفسه في آفاق تاريخية (horizons historiques) تتضمن تأويلات الآخرين وقراءاتهم، يستخلص منها ما يلائم أفقه الراهن. وبهذا المعنى يصبح النص الأدبي وغير الأدبي قابلا للتحيين والتطبيق في أحوال وأزمان مختلفة، وقابلا لأن يأخذ معاني جديدة بحسب الوضعية التاريخية للمؤول وأحكامه المسبقة.[3]

وتتجلى هذه المراحل الثلاث التي ارتكز عليها فن الفهم عند غادامير، من خلال ثلاث نقاط وهي:

1- القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي (horizon de la reception esthetique) وفيها يقوم القارئ بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.

---

1 - -Hans George Gadamer. verite et Methode : les grandes lignes d une hermeneutique philosophique.seuil.paris 1996 p104-107

2 - المصدر نفسه، ص104-107.

3 - المصدر نفسه، ص107-108.

2- القراءة التأويلية أو أفق التأويل الاسترجاعي (horizon d'interprétation retrospective) وفيها يبرز القارئ الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة.

3- القراءة التاريخية أو أفق التطبيق horizon d' application ويعيد القارئ فيها، باعتباره مؤرخا، بناء أفق انتظار القراء الأوائل ومراجعة آفاق القراء المتعاقبين.[1]

ويستفاد من تتبع هذه المراحل الثلاثة أن فهم النص وتأويله يتم عبر ربط النص الأدبي بسلسلة النصوص السابقة التي تنتمي إلى نفس الجنس، وفي هذا الصدد يرى ياوس (Hans Robert Jaus) أن "النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات والتدابير التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة، أن تعدل أو تصحح أو تغير أو تكرر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس"[2].

وأثار غادامير منطق السؤال والجواب، حيث ذهب إلى أن فهم العمل الفني، يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا للتأويل، منتظرا جوابا ما عن سؤاله.[3]

وقد تنقلب العلاقة القائمة بين القارئ والنص بحيث يصبح القارئ هو صاحب السؤال، وينتظر من النص جوابا محددا. وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب (la logique de la question et de la reponse).وفي هذا الصدد يشير ياوس إلى أن فهم النص الذي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة للقراء الأوائل. ومن هنا تدخل مهمة المؤرخ الذي يتتبع الأسئلة التاريخية المتعاقبة وصولا إلى مرحلة يتم فيها استنطاق النص ليجيب عن سؤال ينتمي إلى أفق الحاضر. وبذلك يصير تاريخ قراءات نص معين، عبارة عن لعبة حوارية ومفتوحة من الأسئلة والأجوبة. وهنا تبرز قوة العمل الإبداعي وغناه، وبالتالي قدرته على الإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه على مر العصور. وفي المقابل

[1] - Jauss. Pour une hermeneutique litteraire traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988 p 357- 416

[2] - هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، تقديم وترجمة، د.رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى 2003، ص66.

[3] - Hans George Gadamer. verite et Methode p216-217.

تصبح بعض الأعمال الفنية مبتذلة ومألوفة بسبب عجزها عن السؤال، وبسبب أن الأسئلة التي كانت تتضمن أجوبتها لم تعد لها سوى فائدة تاريخية. فالنص الفني، والشعري بصفة خاصة كما يقول ياوس "ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عما تطرحه من أسئلة، فخلافا للنص الديني الشرعي، الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز... فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها... معنى منزلا من أول وهلة بل معنى يتم تفعيله من خلال تلقياته المتعاقبة التي تطابق تسلسل الأسئلة والأجوبة"[1].

لقد ذهب جادامير بحركية واقع الهيرمينوطيقيا إلى ابعد حد عندما ميز بين ما يتعلق بالمنهج وما له علاقة بقضية الحقيقة مؤكدا أن المنهج مسالة ينبغي أن يعاد النظر في مشروعيتها ويقرر في هذا التصور "أن الحقيقة سياقات معينة تراوغ المنهج، ذلك أن المنهج هو تلكم الصيغة العلمية للتعرف، والتي لها مكاسب لا يمكن بحال من الأحوال النزاع في آمرها وشانها على الرغم من أن كل صيغة لها خسائرها . إن صيغة المنهج هي حركية الذات التي تسيطر على الموضوع"[2].

ويضيف من جهة ثانية في إطار رسمه لحركية الفهم وإجابته عن سؤال: ما هو المنبع الذي يصدر منه الفهم؟ "أن ظاهرة الفهم ومن ثم تأويل فهم ما تأويلا صحيحا لا يشكل مشكلا متميزاً يتعلق بمنهجية العلوم الإنسانية فقط، فالفهم وتأويل النصوص ليس حكرا على العلم، ولكنهما يتعلقان أساسا بالتجربة الشاملة التي يكونها الإنسان عن العالم ومن ثم فان خطاب التأويل ليس مشكلة منهجية"[3]، وهذا يعني أن مشكلة التأويل ومن ثم مشكلة الفهم بصفة عامة لا تكتفي باستقصاء علاقات الإنسان بالعالم وإنما بالعمل على بلوغ الخصوصية والاستقلالية وعلى مقاومة ذلك التوجه الذي يعمل على إذابته داخل المنهج العلمي، ومن هنا فان الرهان الأساسي لا يتعلق بإيقاف الحوار والتفاعل بين التأويل والعلوم الإنسانية بل المحافظة عليه والدعوة إلى مقاومة ذلك

---

[1] - نفس المصدر، ص 218.

[2] - -Hans George Gadamer. verite et Methode : les grandes lignes d une hermeneutique philosophique,p 87.

[3] - Ipid, p90.

الانحلال في هذه العلوم وفي حقول معرفية أخرى انطلاقا من القدرة في أن تجعل الذات تسير وفق منهج مضبوط يقربها من الإدراك وسبر أغوار المعرفة.

وقد حاول جادامير أن يفرق بين المنهج التأويلي والفهم ويميز بين نوعين من الفهم:

- الفهم الجوهري : وهو فهم محتوى الحقيقة التي تنكشف بقراءة النص.

- الفهم القصدي : وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف.

فالفهم القصدي هو وسيلة إستراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يحقق فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما يؤطره السؤال التالي: ماذا كان يقصده هذا الفرد بالذات، وينتقل غادامير من المنهج إلى الحقيقة، لان علاقة القاريء بالأثر الفني أو الأدبي أو الفلسفي هي علاقة بالحقيقة كانفتاح وكشف (الحقيقة كإنارة وكشف) ففهم الأثر الفني لا ينفصل عن فهم حقيقته غير أن هذه الحقيقة لا تنفك عن نمط التجارب المعيشة والممارسة، ولذلك فان تعاضد الحقيقة بالتجربة عند غادامير هو اعتبار الفهم عند القاري لما يقوله النص- أو العرض في سياق لحظتنا الراهنة فعلاقته هي بذاته إذ يتعلق الأمر بانصهار أفاق المعنى بوضعية القاريء الراهنة، كما يبين ذلك غادامير " إن القاريء سيأتي إلى النص حتما بفهم مسبق مكون من أفاقه الزمنية والشخصية الخاصة وعليه أن لا يحاول كذات تحليل وتشريح النص على هيئة (موضوع) مستقل، ولكن بدلا من ذلك عليه ك(أنا) أن يوجه أسئلة إلى النص على هيئة (أنت) ولكن بانفتاح مستعد لتقبل الأفكار الجديدة"[1] وان المعنى المفهوم للنص بوصفه حدثا يتم الوصول إليه سيكون حتما (دمج أفاق) يجلبه القاريء إلى النص والنص إلى القاريء[2].

---

[1] - الصاوي (نادر)، مبادئ فلسفة الفهم وأسس العلوم الإنسانية عند دلتاي، منتدى آفاق الفلسفة والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا ، يونيو 2009، ص 33.

[2] - المصدر نفسه ، ص 33

- **الصلة الجوهرية بين الفهم و اللغة :**

لقد حاول جادامير تبرير الصلة الجوهرية بين الفهم واللغة ، عن طريق تقديم تسويغه الخاص في برهانيه :

- **البرهان الأول** : طبيعة التأويل في الجزء الثالث من الحقيقة والمنهج يستهل غادامير مناقشته عن اللغة بتقديم . برهان عام عن جوهرية اللغة والفكر على النحو الآتي : نحن مدينون للرومانسية الألمانية بأساس الدلالة المنظمة التي ترتكز عليها طبيعة الفهم اللسانية لأنها علّمتنا أن الفهم والتأويل شيء واحد في نهاية المطاف... أما التأويل فهو نمط تحقق الفهم. لا يقصد من هذه العبارة عدم وجود مشكلة تعبير خاصة ؛ فالاختلاف بين لغة نص ما ولغة المؤول، أو الهوّة التي تفصل المترجم عن الأصل، ليس قضية ثانوية بل على العكس من ذلك فإن الحقيقة هي أن مشكلات التعبير اللساني تعدّ مشكلات فهم أصلاً. الفهم كله تأويل والتأويل كله يحدث بواسطة اللغة التي تسمح للموضوع بأن يحل في جسد الكلمات وتكون هي في الوقت نفسه لغة المترجِم[1]. ونجد أن البرهان ينطلق هنا من مقدمتين منطقيتين : - الفهم كله تأويل، - التأويل كله لسانيّ.

يتصف هذا البرهان بغموض كبير، كما يبدو. يتوصل غادامير إلى المقدمة الأولى بعد نقاش مطول بصدد بعض تفصيلات نوع الفهم الذي يحدث عند الترجمة من لغة أجنبية. في هذه الحالة ينبغي للمؤول أن يقدم عملاً إبداعياً يحمل بصمته دائماً عند الانتقال من لغة إلى أخرى ؛ عليه أن يتغلغل في اللغة المستقبلة كي تنساب الترجمة بسلاسة. لا يمكن إنتاج ترجمة آلياً أو ميكانيكياً دونما إبداع التأويل معنى[2].

يرى جادامير أن الفهم أقرب إلى شكل من أشكال الحوار، و التأويل أقرب إلى نوع من الإضافة الإبداعية للغة أخرى. وبدلاً من أن يطرح جادامير مقدمته الغامضة الفهم كله تأويل، فإنه يقودنا إلى فهم مقدمته على النحو الآتي: كل الفهم المتضمّن في أحداث الحوار يشتمل على إضافة معنى على نحو إبداعي. لكننا حينما نلحظ الكيفية التي يصف بها جادامير مقدمته نجد أنها سرعان ما تفقد الكثير من قوتها الأولية لأنه لا يتحدث عن

[1] - هانس جيورج غادامير : الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 350.

[2] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 111.

"الفهم كله"، بل عن شكل محدد لا يتضمن أشكال الفهم المتعددة، كالفهم المتولد عند إنسان يمسك حبة طماطم ناضجة ويتأمل في لونها وتركيبتها الصحية. هذا ولا ريب شكل مهم وشائع من أشكال الفهم. والحكم والمعرفة. لا يتضمن ترجمة من لغة أخرى أو حواراً أو حتى مونولوج مع الذات لا يطال النقص قضية الفهم في هذه المقدمة فحسب، بل التأويل أيضا.

وهل حقاً أن على التأويل كله أن يتضمن إضافات إبداعية ؟ يؤكد جادامير أن أسهل مثال على حالته هو الترجمة من لغة أخرى والتي يعدّها هو شخصياً "حالة متطرفة"[1]. فكل من يقوم بالترجمة من لغة إلى أخرى يصير واعياً بالصعوبات التي يمكن أن تنجم في أية لحظة. لكن حتى في هذه الحالة نغالي نحن بالتركيز على المقاطع الصعبة ويفوتنا الكثير من الواضح واللاإشكالي. قد يصح هذا الأمر على النصوص البلاغية لكن الموضوعات الشائعة قلما تشوه المعنى الأصلي. فإذا كانت حالة جادامير المتطرفة (المتمثلة بالتأويل) تخفق بأن تكون قوية كما يظن هو فماذا عن أغلبية حالاته الأخرى الأقل تطرفاً ؟ بمعنى آخر، هل أن شكل الفهم الضيق الذي ذكره جادامير (وأعني به الحوار) يشتمل دائماً على إضافات إبداعية في الحالات الأكثر دنيوية ؟ فعندما أتكلم مع شخص يتكلم الإنكليزية المعاصرة ونفهم بعضنا لا نكون بحاجة للإبداع التأويلي. وعندما أطلب من أطفالي القيام بأمر ما فإنهم يستطيعون فهمي بسهولة. وإن أرادوا أن يضيفوا لتوجيهاتي شيئاً سيكونون مذنبين بالتملص لأن المعنى كان واضحا لهم. نحن بالعادة لا نواجه سوى مشكلات طفيفة عند إدراك معاني المتكلمين الإنكليز قبل قرنين أو أكثر. بل أن جادامير نفسه يعترف بأن الحوارات التي تقوم بين شخصين يتقنان اللغة نفسها لا تتحول إلى معنى تأكيداً لقوله بأن "من الممكن تعلم كل لغة بطريقة يعني استعمالها على أكمل وجه أن الشخص ما عاد يترجم من أو إلى لغته الأم بل يفكر باللغة الأجنبية"[2]. وبذلك فمن أتقن اللاتينية مثلاً بمقدوره الفهم بلا ترجمة. عندهل لا يوجد عائق جوهري يجبرنا على نوع من التأويل الإضافي الذي تستدعيه مقدمة غادامير الأولى.

[1] - المصدر السابق ذكره، ص 349.

[2] - المصدر نفسه، 347.

أما مقدمته الثانية، "التأويل كله لساني"، فتركز على سيرورة التأويل لا نتيجته وفي هذه الحالة يحق لنا أن نتساءل عن الكيفية التي يمكن أن تكون بها السيرورة الذهنية لسانية. بمقدورنا أن نفهم طبعاً الكيفية التي تشتمل بها السيرورة الذهنية على السرعة والمقارنة والقصدية والتمييز والخ، لكن كيف تشرك اللغة بطريقة جوهرية ؟ لاشك أن بمقدوري تأويل علامات العاصفة على الأفق من دون وجود رموز لغوية عليها. ويمكن لي أيضاً تأويل رشح أنف طفلة ما بأنه علامة على إصابتها بالزكام من دون أسمع منها كلمة (أو إذا افترضنا أني أصم وأبكم). إلا أن هذه الأمثلة المضادة تتسم بالبساطة، وغادامير معنيّ بالنصوص. أليس أن التأويل كله لنص ما يعدّ لسانيّاً ؟ لا، ليس بالضرورة ؛ فلكي تعمل حجة جادامير بشأن ارتباط اللغة والفكر بشكل سليم علينا أن نفهم استعماله لكلمة "كله" في المقدمة الثانية. فهي قد تشير إلى ميتافيزيقا التأويل على اعتبار أن "كل جانب من التأويل يعدّ لسانيّاً" أو قد تشير إلى سيرورة التأويل عموماً ،على اعتبار أن دائماً ما يتضمن تفسير معنى نص ما دائماً استعمال رموز لسانية.[1]

- **البرهان الثاني** : طبيعة المفاهيم

لكي يبرر جادامير جوهرية اللغة فإنه بحاجة للتأكيد على أن التأويل كله لسانيّ وهو يهدف إلى القيام بذلك بقوله أن المفاهيم كلها لسانية أصلاً. ويعدّ الفصل الموسوم "ظهور مفهوم اللغة" في الجزء الثالث من كتابه هو مفتاح هذه الخطوة. بل لعليّ أجزم أن كتابه كله يرتكز على هذا البرهان، فإن أخفق لن يكون لديه موضع آخر يؤكد فيه جوهرية اللغة. إذ يقول : "إن تمكن شخص من نقل تعبير ما من شيء لآخر فإن ذهنه يفكر بشيء مشترك بينهما لكن هذا لا يحتاج بالضرورة إلى كليّة توليدية. إنه في الحقيقة يتبع خبرته، الآخذة بالاتساع، التي ترى المتشابهات سواء أكانت مظهر الشيء أو دلالته لنا. إنها عبقرية الوعي اللساني الذي يتمكن من منح تعبيرات لهذه التشابهات"[2]. ويقول في موضع آخر " إن القدرة الديالكتيكية على اكتشاف التشابهات ورؤية خاصية

---

[1] - المصدر السابق ذكره ، ص 114.

[2] - المصدر نفسه ، ص 388-389.

مشتركة بين أشياء كثيرة هي أقرب ما تكون إلى كليّة اللغة ومبادئ تشكّل الكلمة إن الانتقال من نطاق إلى آخر لا ينطوي على دالة منطقية فحسب بل يقابل طابع اللغة الاستعاري (المجازي). وتعد الاستعارة الشكل البلاغي لهذا المبدأ التوليدي الكليّ (اللساني والمنطقي معاً). ويقدم أرسطو توكيدات عدة على أنه لا انفكاك للصلة بين اللغة والمفهوم ولهذا قبل أن نشرع بالمنطق التوليدي علينا أن نطور العمل في اللغة نفسها"[1].

وهكذا نجد في هذين القولين أن المفاهيم وتصورنا للواقع على نحو مقولات جنس، نوع تشتمل على ملاحظة التشابه و تشخيصه. و يعد ذلك نشاطا إستعاريا. ولما كانت الأنشطة الاستعارية لسانية أصلاً فإن مفاهيمنا وتصوراتنا تعدّ لسانية بالضرورة، المشكلة الأولى في هذا البرهان هي افتراضه أن المفاهيم والتصورات كلها نتاجات إنسانية محضة[2]. لا شك في أن جوانب من إدراكنا الذهني للمفاهيم يعدّ ذاتياً ؛ وبمقدورنا التكلم عن امتلاك المفاهيم واكتسابها لكن لا يعني ذلك بالضرورة أننا نستطيع إدراكها على نحو سليم. فإذا كان مفهوم ما معتمداً على خواص في العالم مستقلة عنا تماماً فعندئذ لا يمكن القول أن البشر يخلقون المفاهيم أو يصوغونها. فإذا كان مفهوم النمر، مثلاً، يعتمد على الخواص الميتافيزيقية والبيولوجية للنمور الحقيقية فعندئذ ليس أمام الوعي الإنساني سوى القليل ليقوله عن مفهوم النمر. العالم برز بصفة كيان مخلوق قبل أن يأتي آدم للمشهد. ولا تضيف مفاهيمه، و مفاهيمنا، شيئا لبنية الخلق. فإن كان البشر يخلقون المفاهيم بطريقة اعتباطية ذاتية فبمقدورنا عندئذ أن نبتكر اختباراً قوياً لنظرياتنا الفلسفية.

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 390.

[2] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 141.

المبحث الثاني

موقع الفن في تأويلية جادامير

إن الفن يحتل موقع الصدارة في تأويلية الفيلسوف الألماني هانس جورج جادامير، هذه التأويلية التي نهضت على مبدأ يرى أن خبرتنا في العالم هي خبرة لغوية، وأن الهرمنيوطيقا بهذا المعنى هي أنطولوجيا الفهم، في حين أن الحقيقة تشير إلى نمط لوجود الكينونة في العالم، وبالتالي فإن هذا المشروع الفلسفي، بمجمله، ينبع من شك موجه نحو الاستغراق الكلي لفكرة المنهج، التي فُهمت كسبيل أوحد للولوج إلى الحقيقة. ويعد الفن من أخصب المجالات التي ينكشف فيها هذا النوع من الحقيقة، لأنه خبرة يقال لنا فيها شيء ما يقتضي الفهم والتأويل، لهذا كان الفن نقطة الانطلاق الكبرى لكتاب غادامير الشهير الحقيقة والمنهج، بوصفه يقدم مثالاً خصباً للحقيقة، أو نموذجاً للكشف عنها. وفي هذا السياق سنحاول شرح المكانة التي يحتلها الفن في الهرمنيوطيقا عند جادامير.

- تجاوز الجمالية الكانطية :

إن الجمالية الكانطية إعتبرت أن العمل الفني هو تموضع للروح، وتصورت أن الفن هو تجلي الروح على مستوى الحدس الحسي للعالم لأن الفن من منظورها وبالمعنى الحرفي للكلمة هو حدس العالم. و الإشكال الذي وقعت فيه الكانطية المحدثة التي قضت على علم الجمال المثالي، أنها رفضت الاعتماد على المفاهيم عند التعامل مع الأثر الفني[1]، واعتقدت في وجود منهج موصل إلى الحكم الجمالي ولكن هذا خطأ حسب جادامير لذلك نجده يقول:" هذه الحركة الفلسفية المهيمنة كانت قد أحيت الأساس الكانطي للمعرفة العلمية من دون استعادة الأفق الميتافيزيقي الذي يقع عند أساس وصف كانط للحكم الجمالي وأعني بذلك نظام الوجود الغائي. وبالنتيجة تعبأ التصور الكانطي المحدث للمشكلة الجمالية بأحكام مسبقة فريدة"[2]. و يجدر بنا الإشارة هنا إلى سيطرة الفهم

[1] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 92.

[2] – هانس جيورج غادامير : الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 56.

الكلاسيكي للجمال على تعريف الفن بما هو رؤية للعالم، والاعتقاد الساذج في إمكانية مقاربة الظاهرة الفنية مقاربة موضوعية وتطبيق المناهج العلمية عليها، إذ يقول جادامير حول هذا الموضوع:" الجميل هو الشيء لو أضيف له شيء أو اخذ منه شيء فسوف يدمره"[1]. من هذا المنطلق يشعر الإنسان المعاصر إزاء ظواهر الفن بالاغتراب والضياع فقد حجبه اغتراب الوعي الجمالي الذي نسي ماهية الفن وخبرته الأصلية بالحقيقة ولذلك يسعى جادامير نحو ربط الفن بالعالم المشترك وذلك بالحفر في الجذور وتحقيق المصالحة بين فن الماضي وفن الحاضر طالما أن الآثار الفنية التي خلفها السابقون هي ينابيع ينبثق منها الجمال والحقيقة والمعنى.

وإنطلاقا من هذه الرؤية العدمية للفن، يحاول جادامير تجاوز هذه الحالة غير المقبولة التي انتهي إليها الفن ولذلك يعيد تعريفه كما يلي:" طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل أو تتمثل في نسخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله يبرز شيء ما بوصفه شيئا حقيقيا.[2]" والمقصود من ذلك أن المهمة الفريدة التي ينبغي أن ينهض بها الفن في حياتنا المعاصرة هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر وعدم الألفة بين الإنسان والعالم، و العمل على مساعدة الإنسانية على إعادة الحياة إلى تجربة القرب والألفة إزاء العالم من خلال اللغة.

- ماهية العمل الفني :

يقول جادامير: "إن العمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تمّ إنتاجه ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً. بل إنه على العكس من ذلك، يكون شيئاً ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. وبذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعا"[3]؛ أي إن طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل، ولا تتمثل في نسْخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله ينبثق

---

[1] – هانس جيورج غادامير : " تجلي الجميل"، مصدر سابق، ص 31.

[2] – المصدر السابق ذكره، ص 58.

[3] - Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode les grandes lignes d’une herméneutique philosophique,p 111

ويظهر شيء ما بوصفه شيئا حقيقياً، والمقصود من ذلك أن المهمة الفريدة التي توكل إلى الفن في حياتنا المعاصرة، هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر والغرابة بين الإنسان والعالم، والعمل على مساعدة الإنسانية على إعادة الحياة إلى تجربة الألفة إزاء العالم من خلال اللغة في مستوياتها المتعددة.

حينما يطرح جادامير السؤال عن العمل الفني، فإنه يطرحه معتمداً على الإجابات الخاصة بالتصورات الجمالية التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام والذوق والحكم. فالعمل الفني عند كانط مثلا والنزعة المثالية، يتحدد بوصفه العمل الناتج عن العبقرية[1]. ويُعلّمنا جادامير ألاّ نفكر بهذه المصطلحات، وأن نفكر في الفن بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الوجودية لحقبة تاريخية. لهذا السبب انتقد الفكرة المحورية التي قام عليها دعاة الوعي الجمالي في أفق امتلاكنا تصورا ما للمعرفة والحقيقة ينسجم مع المقاربة الكلية والشاملة للتجربة الهرمنيوطقية، حيث يقول: " أبتدئ بانتقاد الوعي الجمالي، لكي أدافع عن تجربة الحقيقة التي ينقلها لنا العمل الفني ضدّاً على النظرية الجمالية التي ظلت حبيسة مفهوم الحقيقة كما هي في العلم. غير أننا لا نقتصر هنا على تبرير حقيقة الفن، على العكس، فإننا نحاول انطلاقا من ذلك أن نغني تصوراتنا لنشيّد تصورا ما للمعرفة وللحقيقة يتطابقان مع شمولية تجربتنا الهرمنيوطقية"[2].

إن العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، وهو يخالف بذلك الطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ. فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من أجله خاصة، أي كشيء حديث ومعاصر. فالمهمة الفنية إذن تقدم نفسها بأنها فهم لمعنى ما يُقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للذات وللآخر[3]. وطبقاً لما يقوله جادامير، لا يوجد تعارض مباشر بين الاتجاهين الجمالي والتاريخي، بل إن الاتجاه الجمالي هو لحظة الإدراك الهرمنيوطيقي؛ أي إنه اللحظة التي تسمح لنا بأن نكون مأخوذين بالعمل الفني بوصفه فناً. وتكتمل هذه اللحظة الجمالية بالمهمة

[1] – إيان ماكلين : التأويل والقراءة، ترجمة خالدة حامد، مجلة أفق الثقافية،إبريل 2002.ص 72.

[2] – المصدر السابق ذكره، 112.

[3] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 98.

الهرمينوطيقية التاريخية الرامية إلى تحقيق الفهم. والتأويل هنا يجعل الفن يفوق كونه ظاهرة ذاتية. فهو يسمح بتوسط التراث التاريخي والموقف الثقافي واللغوي[1].

وبهذا المعنى يمكن القول إن هناك قرابة بين خبرة الفن والخبرة الهرمنيوطيقة، لذلك ارتكز مسعاه على إعادة تحليل المنهجيات الجمالية في الفن، ثم في العلوم الإنسانية التي كان يسميها علوم الفكر، ثم في اللغويات والفعاليات اللغوية.

فالعمل الفني لا ينظر إليه بوصفه شكلاً نقياً خاضعاً لأحكام التذوق، إنما يدعونا إلى مضمون الحقيقة بوصفه تجربة لا تختزل بمقاصد المؤلف[2]، حيث لم يبق فيه شيء من قصد المؤلف وفهمه، في ما بقي الشكل الفني أو النص الأدبي، الذي فيه تقبع حقيقة كامنة تقبل التغير والتعدد. ومع أن عملية الفهم هي عملية مشاركة وجودية . استناداً إلى هيدغر . تقوم على الحوار بين المتلقي والعمل الفني، فإنها كذلك تفتح عالماً جديداً، وتوسع من أفق العالم الذي حولنا وفهمنا لأنفسنا.

وليس العمل الفني منفصلاً عن العالم الذاتي، رغم أنه يبدأ من المبدع وينتهي بالمتلقي، من خلال وسيط هو النص أو الشكل الفني الثابت، الذي يجعل تلقيه عملية متكررة وممكنة، والحقيقة التي يتضمنها هي كمثيلاتها في الفلسفة والتاريخ، حقيقة غير ثابتة، متغيرة بتغاير الأقاليم المعرفية والتاريخية. وبالتالي ليس هناك تفسير نهائي وثابت، لأن الفهم بطبيعته تركيبي ومشكّل من أفقين: أفق المفسر وأفق العمل الفني[3].

- اللغة الفنية :

اللغة " الفنية " حسب جادامير تشبه اللغة التي ينطقها البشر فهي قادرة على إظهار " الحقيقة " بإطارها الخاص ، البعيد عن المنطق الذي تقوم عليه المناهج العلمية . و في مقاربته هذه للفن[4] ، كأنه يرفض نظرية الانعكاس

[1] - المرجع نفسه ، ص 99.
[2] - المصدر السابق ذكره، ص 74.
[3] - المرجع السابق ذكره، ص 99.
[4] - هويغ،غينيه: الفن تأويله وسبيله، ج1،ص 76.

الميكانيكي للواقع في الفن ، فأنت ترى – مثلاً – جانباً من معلم ، يأتي الرسام فيرسم هذا الجانب ، بألوانه ، وحجومه وتكويناته ، وأسلوبه الطبيعي، أو يأتي مصور فوتوغرافي فيصور منارة ، أو مسجد . هنا ، يرفض جادامير أن يكون المسرح – مثلاً – بهذا اللعب التمثيلي ، الذي يعرف (بالمحاكاة) وكأنها بمثابة نسخة مصورة للعالم الحقيقي ، بل أنه يرى في " الصورة الفنية " أو في هذا اللعب التمثيلي[1] ، صورة العالم الحقيقي في حقيقة وجوده العليا ، ففي الفن يكون المهم ظهور ، وحضور ذلك الذي تمثّل بالفن ، كحقيقة وحيدة مدركة أي لايمكن إدراكها بالعلم ، كما ندركها بالفن . لأنها تدرك في العلم على شكل قواعد مجرّدة ، وفي الفن تدرك على شكل تمثلات حسّية في صورة فنية متفردة[2] .

- **أهمية الشكل في الفعل التأويلي**:

على الرغم من تركيز جادامير على حقيقة ومضمون العمل الفني، إلا أنه التفت إلى أهمية الشكل؛ فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة. وبذلك أعطى جادامير لثبات الشكل الفني قوة وديناميكية. فالشكل لا يثير المتعة الجمالية فحسب، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل أو العمل الفني نفسه الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغيير[3]. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أيّ واقعة ما، لا يمكن أن يتمّ إلاّ من خلال هذه الشكلنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها، " فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال. لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة"[4].

[1] - المرجع نفسه ، ص 77.
[2] - المرجع نفسه، 77.
[3] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة،ص 123.
[4] - المرجع نفسه ،ص 123.

يقول جادامير: " أسمى التحول إلى شكل أو(عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فنا. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة"[1]. إن لِعبارة التحول إلى شكل دلالة جوهرية، فمن بين معانيها حسب غادامير؛ أن ما وُجد من قبل لم يعد له أثر حاليا، بل أيضا لا وجود حتى لما هو ماثل أمامنا الآن. فما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبّر عنها هذا العمل.

وإن الحقيقة التي يضمرها العمل الفني، ليست ثابتة، بل هي حقيقة متغيرة من جيل لآخر ومن سياق تاريخي إلى سياق تاريخي مغاير طبقا لتغير آفاق المتلقين وتجاربهم. ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عمليتي الفهم والتأويل ممكنتين. وعلى هذا الأساس، فإن المعنى ليس محايثا للعمل الفني، بل هو حصيلة لما يضيفه المؤول أو متلقي هذا العمل إلى الوجود المادي الذي يميز هذا العمل[2]. فالعلاقة بين المؤول والعمل الفني ليست علاقة فورية تدرك في أبعادها المباشرة، بل هي علاقة محكومة بكمّ هائل من أشكال التوسّط (لغة وفن وتاريخ...). وتأويل العمل الفني استنادا إلى ذلك كلّه هو حصيلة العلاقات الممكنة وأشكال الحوار والتفاعل القائم بين النص والمتلقي. وما يبرر كل الإحالات الممكنة الرابطة بين العناصر المكونة للنشاط الهرمنيوطيقي هو هذه العلاقات بالذات. لذا لا يمكن الحديث عن نشاط هرمنيوطيقي إلاّ من خلال المشاركة والحوار القائم بين المؤول والنص. هذه المشاركة هي تداخل نسيج افتراضات النص وافتراضات المؤول. ينجم عن هذا التداخل استخلاص دلالات إضافية من طبيعة إيحائية وهي دلالات حاملة لقيم مغايرة لما هو معطى بشكل صريح داخل العمل أو الواقعة[3]. هذه الدلالات يُسلِّم ببعضها ويطرح بعضها الآخر جانبا، مما يضعنا أمام إنتقاءات تأويلية من

---

[1] – هانس جيورج غادامير : " تجلي الجميل"،.ص 52.

[2] – المرجع السابق ذكره ، 124.

[3] – المرجع نفسه ، ص 124.

طبيعة سياقية. وتحيل هذه المشاركة الموجودة بين افتراضات العمل وافتراضات المؤول الخاصة إلى علاقة الانتماء التي تربط المؤول بالتراث[1].

إن هذه المشاركة التي تتطور بفعل جدل السؤال والجواب، هي ذاتها بؤرة لسيرورة تأويلية، وليست معطى مكتفياً بذاته. ولا يمكن للتأويل أن يتوقف عند حدود التعيين المباشر للأشياء. فالتوسط حالة ضرورية مسلَّم بها ولا يمكن للإنسان أن يدرك ذاته والعالم في الآن معا بعيدا عن أشكال التوسّط الإلزامي السالفة. هذا التصور لدور الوسيط، سيحيلنا على تحديد آخر لمفهوم العمل الفني. فإذا كان العمل الفني عنصرا توسطيا، فإن التوسط معناه إلغاء لمباشرية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي. فأي تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استنادا إلى معرفة أو أحكام وافتراضات مسبقة تحدد للشيء مادة التأويل[2].

بناء على ذلك، فإن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالعالم والذات ستتمثل في هذا الوسيط الثقافي والدلالي. وما دامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية، فإن العمل الفني سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة يتم إنتاجها انطلاقا من أشكال ثقافية وتاريخية تختزنها الذاكرة الجماعية (سلطة التراث والتقاليد كما سنرى)، بوصفها تسنينا، وتكثيفا لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالّة[3].

إن التشكيل يؤسس الفن إذن، وهذا الأخير يؤسس التاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلا بالقدر الذي تنكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز ضرورة الفن، كضرورة أنطولوجية وتاريخية. وبمعنى آخر وحسب جادامير فإن:

[1] – المرجع نفسه ، ص 123.

[2] - هويغ،غينيه: الفن تأويله وسبيله، ج1،ص 77.

[3] - المرجع نفسه ، ص 77.

– الفن هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه، وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه[1].

– للفن صلة وثيقة بالوجود وبالناس، وتلقّينا له على أساس وعينا الجمالي، ينمّي شعورنا بالاغتراب عنه[2].

إن الأطروحة المراد إظهارها من قبل جادامير تتمثل في أن كينونة الفن لا يمكن أن تتحدد أو تختزل في موضوع جمالي صرف. فالفن يعبر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحجب وإضاءة المناطق المعتمة.

– ظاهرة إغتراب الوعي الجمالي :

إن مشروع جادامير الهرمينيوطيقي يهتم في المقام الأول بتجاوز إغتراب الوعي الجمالي والتاريخي، لأن العلاقة بين أفق الماضي وافق الحاضر تكمن في إشكالية وجود مسافة زمنية بين الحدث التاريخي والمتلقي (المؤرخ) قد تؤدي إلى إساءة الفهم وبناء على ذلك تكتسب المسافة التاريخية حسب هرمنيوطيقية جادامير معنى جديدا ومختلفا باعتبارها إمكانيات ايجابية وإنتاجية للفهم، فالزمن لم يعد فجوة ينبغي عبورها، لأنه يمثل حدا فاصلا، لكنه في الحقيقة المدعم للعملية التي يتأصل فيها الحاضر، إنها ليست هاوية عميقة أو فجوة، بل هي ممتلئة باستمرارية العرف والتراث التي في ضوئها يتم استحضار كل ما كتب في الماضي ألينا والحقيقة أن الحدث التاريخي ليس شيئا من الماضي، لكنه شيء له ماضٍ.[3] فالحدث التاريخي ليس مجرد واقعة تمت وانتهت في زمن سابق نلتقي بها الآن، بإعتبارها ماضيا. إنما هو شيء له تاريخ يعاد تشكيله باستمرار عبر العصور من خلال تعاقب الأجيال وتراكم خبرات التلقي والتفسير ، [4]إذ يرى جادامير أن المسافة بين الحدث التاريخي الماضي والمؤرخ أو المتلقي المعاصر إنما يكون في لحظة جلب اللحظة التاريخية نفسها إلى الزمن الحاضر ولا يقوم الوعي بالتذكر وإنما بالتعايش التلقائي مع التاريخ والذي تكون في عملية تفاعل وانصهار الآفاق: أفق الماضي وافق الحاضر مما يؤدي إلى ظهور شيء مشترك

[1] - المرجع نفسه ، ص 78.
[2] - المرجع نفسه ، ص 78.
[3] - المرجع نفسه ، ص 79.
[4] - المرجع نفسه ، ص80.

ليس له علاقة مع الماضي أو الحاضر منفصلين ولكنه شي مشترك بين الاثنين ولا يكون هذا الشيء مشتركا إلا من خلال الحوار والتفاهم الذي يؤدي الى إعادة تشكيل الذات المتلقية او المؤرخ وتعديل الأحكام المسبقة لدى المتلقي والمؤرخ بعد أن تتضح له خطئه او سوء فهمه للحدث الماضي[1].

ويرى جادامير أن مهمة الهرمنيوطيقا، كمحاولة لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية، هي مهمة يمكن تعريفها من خلال نموذجين للاغتراب السائد في وعي الإنسان الغربي المعاصر، والذي تحاول الهرمنيوطيقا قهره، وهما إغتراب الوعي الجمالي، وإغتراب الوعي التاريخي. على الرغم من أن خبرة الفن تشكل، جنباً إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة، نماذج من الحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي وتنتمي إلى العلوم الإنسانية[2]، فذلك لأن الفن يمنحنا لمحة أولية عن هذا النوع من الحقيقة. وعليه، يسعى جادامير في مواجهة هذا الاغتراب والتجريد الذي أثارته التحولات الجذرية التي عرفتها التعبيرات الفنية منذ الأزمنة الحديثة، والتي تزداد حدتها يوماً بعد يوم، يسعى إلى استجلاء معنى هذه الظاهرة والكشف عن أسبابها الحقيقية، ومجاوزتها في نهاية المطاف. وقد بيّن أن هذا الاغتراب الذي يعاني منه الوعي المعاصر نتيجة طبيعية لهيمنة اسمية العلم الحديث، ولتغلغل المنهج العلمي في نظرتنا إلى العالم، حتى ذلك النوع من التجربة التي نحياها بوصفنا أفراداً تاريخيين[3].

و يرتبط الوعي الجمالي بأسلوب فهمنا الخاص بالفن ، أو خبرتنا فيه، وهنالك – أيضاً – عناصر تسمىّ بفوق جمالية [4]، مثل غرض الفن ، وظيفته ، ومعناه. وبخلاف ذلك ، يغترب الوعي الجمالي ، حينما يجرد الفن من العناصر ذات الأهمية، مثل المضمون الأخلاقي، والديني، والاجتماعي، والثقافي، ويستقل في نظرته للعمل الوجودي، على وفق الوجود الجمالي فقط[5]. المبدأ الرئيس الذي اعتمده جادامير في نظرته هو رفضه لوضع نوعاً

---

[1] – ماهر عبد المحسن حسن : مفهوم الوعي الجمال، جادامير، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، سنة 2009،ص 179. 200.

[2] – المرجع نفسه ، ص 200.

[3] – المرجع السابق ذكره ، ص 87.

[4] – المرجع نفسه ، ص 87.

[5] – المرجع نفسه ، ص 89.

من القطيعة التي تقوم بين الفن و الطبيعة وبيـن المظهر و الواقع. فهو يجعل أهمية خاصة لفعل " القارئ " وهو يأول، النص بما يطرحه من أسئلة وما ينتظره من توقعات ، بوصفها المحاكات الأساسية لاستنطاق النص.

فالفـن حسب جاداميـر، ظاهرة تتطلب تأويلا بوصفه نموذجاً من (الخبرة) بـ (الحقيقـة) وهو يمتلك مشروعيته في حيازة الحقيقة التي تأخذ خصوصيتها المتميزة في الفـن[1] .

- أهمية و دور القراءة التأويلية في تجاوز إغتراب الوعي الجمالي :

إن الوعي الجمالي ينطوي على أسلوب فهمنا للفن، أو خبرتنا به. و البداهة تقتضي –كما رأينا عند هسرل- أن كل وعي يكون وعيا بشيء ما، و لكن ما يحدث في حالة الوعي الجمالي المغترب هو أن الخبرة المسترشدة بهذا الوعي تتجاهل غرض و مضمون ووظيفة العمل الفني. فتصبح قرائتنا للنص الفني في وجوده الجمالي فحسب[2].

و لتجاوز هذه القراءة المغتربة فإن التأويل يسعى إلى السمو بالعمل الإبداعي الفني الأصيل عن القراءة السطحية المنعزلة أو المبسطة، ويعمل على فتح النص الفني من أجل تحقيق قراءات بعدد قرائه الجادين ، من هنا تتجلى العلاقة الحميمة مابين التأويل والتلقي ، ذلك أن التأويل لا يتأتّى الاّ للقراءة المعمقة من قبل متلقٍ قادر على الدخول في حوار جدلي مع النص لإثارته واستنطاقه ، وإبداء ما يقوله النص له[3] ، فجادامير هنا لايعني بمادة الفن – أنغاما وألوانا وحجارة – ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية، أو المعاني التي يشكلها الفنان في العمل الفني ، والتي تتغير وتتحول وتنصهر في الشكل ، وتصبح معطىً جديداً قابلا للمشاركة من قبل المتلقي الآخر ، كما أكد جادامير على أن العمل الفني لا يمكن أن ينفصل عن عالمنا الذاتي لأننا حين نفهم العمل فإننا نستحضر خبراتنا الذاتية بكل تشكيلاتها التي بلورتها الحياة بواقعها وماضيها معا ، وان هذا العمل الفني إنما يثير فينا معرفة هي ليست ملك العمل نفسه ولا هي كامنة في تجربتنا وحدها [4]، بل هي ناتج التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 89.
[2] – المرجع السابق ذكره ، ص 211.
[3] – المرجع نفسه ، ص 211.
[4] – المرجع نفسه ، 212.

يجسدها العمل ، وهذه المعرفة ما كانت لتكون لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل ، وهو الذي يتيح لنا فرصة لمشاركة المتلقي في عملية إنتاج المعنى ، فالإشارات التي يطلقها الفن متغيرة لكن الوسيط (الشكل) هو الثابت أو المحايد إلى حد كبير مما يجعل تلقيه عملية ممكنة و متكررة من قارئ لقارئ، ومن جيل لجيل[1].

و أكد جادامير على ضرورة عدم الاغتراب عن الظاهرة التاريخية المدروسة ، فالتاريخ في رأيه ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة ، كما أن الحاضر ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ [2]، فالوجود الإنساني تاريخي ومعاصر في وقت واحد إذ لا يمكن للإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية . إننا إذ نحاول فهم الماضي علينا أن لانكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ والقيم التي جاءتنا عبر الزمن وشكلت هذا المحيط الذي نحيا فيه الآن ، فعلاقتنا بالتاريخ يجب أن تقوم على الجدل. فجادامير حسب الكثيرون هو أقرب إلى رؤية الفنان منه ، إلى رؤية أفكار[3].

---

[1] - ماهر عبد المحسن حسن : مفهوم الوعي الجمال، جادامير، ص201.

[2] - المرجع نفسه ،ص 201.

[3] - المرجع نفسه ،ص 203.

المبحث الثالث

هرمنيوطيقا الصورة

"لا تفكر الروح من دون صور"[1]، بهذا التعبير عبر أرسطو عن أهمية الصورة في حياة الإنسان وهو بذلك يقرّ بدورها في تفعيل التفكير وتمرير آراء الذات المبدعة، الصورة التي تعتبر قبل كل شيء إنتاج ينقل الفكر والثقافة والحضارة والفنون والأحداث، وهي من هذه الزاوية وعاء لكل هذه الروافد أو هي شكل تعبيري شبيه بالأنواع الأخرى كالخبر والتقرير والتعليق والمقال، فهي برأي حسن حنفي: " العالم المتوسط الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية، وإن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل طرف في ذهن الأخر "[2] . ومن المفروض أن تعكس هذه الأنواع، الواقع بشكل مباشر وواضح وتسعى إلى تفسير وتحليل الظواهر والتطورات مستهدفة في ذلك لإيصال رسالة محددة لقارئ تخاطب بها ذهنه ومشاعره قصد ترسيخ قناعة محددة لديه.

ومن ثمة تمكينه من أن يفهم الواقع على ضوء هذه القناعة وبالتالي دفعه لأن يسلك سلوكا يتماشى مع هذه القناعة. حيث تقول الكاتبة السورية صفاء روماني في هذا الصدد"نتيجة لكل هذه الأفكار يشكل الفن المعاصر تحديا للأفكار التقليدية للعمل الفني وللجمهور وللفنان نفسه وهذا ما ساهم في إحداث تغير نموذجي في الممارسة الفنية التقليدية. وتحول الأمر من التركيز على العمل الفني نفسه إلى التركيز على إمكانات ما بعد العمل الفني، وعلى التفاعل الرشيق بين مظاهره المختلفة والمتلقي"[3].

إذن فالصورة أو الأثر الفني الذي يقدمه الفنان، يعرض نفسه على القارئ من خلال إشارات صريحة ومقنعة

---

[1] - هويغ،غينيه: الفن تأويله وسبيله، ج1،ص 81.

[2] – البسيوني محمود ، الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 36.

[3] – المصدر نفسه ، ص 41.

وتلميحات ضمنية ورمزية، يتقبلها هذا الأخير، محدثة فيه ارتباكات أو اضطرابات أو هزات موقظة في ذهنه الشك والحيرة للمسلمات التي ينبني عليها [1] .

و بهذا أضحت الصورة تمثل منهجا لتوليد الأفكار ومسار لزعزعة الثوابت وإعتاق كينونة لتبحث في عقدة الإيديولوجية وتحاور الأخر بمعزل عن أصوله الفكرية والعقائدية لتكون بذلك الصورة كمادة تنتشر في فضاء الذهن لتجعل منه منبعا للإبداع والإنتاج ومنطلقا لتساؤل و التأويل.

- ماهية الصورة بين الإستخدام و الدلالة :

- لغة :

جاءت في القرآن الكريم – من قوله تعإلى ((وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ))[2] .

(لغة) : جمعها صُوَر وصُوْر . الشكل، كل ما يصور ، الصفة .

ويقال : صورة الأمر كذا ، أي صفته ، النوع ، الوجه. ويقال : العقل كذا ، أي هيئته ، و مصور الكائنات : الله والتصوير ، جمعها تصاوير : التمثال[3] .

و الصورة : تصوير/ صَوَّرَهُ تصويراً (فتصور)، و(تصوّرت) الشيء توهمت .

- اصطلاحا :

هي الصفة التي يكون عليها الشيء ، كما في قولنا : إن الله خلق آدم على صورته[4] .

وفي الفلسفة : إن الصورة هي جزء من الفكر ، إذ أن للفكر مادة وصورة؛ أما مادته فهي الحدود التي يتألف منها ، وأما صورته فهي العلاقة الموجودة بين هذه الحدود[5].

[1] - ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق للنشر. الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص 17.
[2] - الآية (3) من سورة التغابن .
[3] - المنجد في اللغة والإعلام ، دار المشرق للطباعة ، بيروت – 1986 ، ص440 .
[4] - جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – 1982 ، ص741.
[5] - المصدر نفسه ، ص743 .

و الصورة كتعبير ، تتناول :

– دراسة المصورات : أي دراسة التصويرات المختلفة لموضوع ما عبر العصور ، أو في عصر معين .

– دراسة الصور الدينية : دراسة الموضوعات والرموز والشخوص المصورة ، والنقوش الزخرفية المتصلة بدين من الأديان ممثلة في الفن[1].

وفي تعبير آخر : هي الصفة التي يكون عليها الشيء ، قد تكون مجسمة من ثلاث أبعاد كالتماثيل ، وقد تكون من بعدين على سطح مستو كالرسم والنقش ، وهي ليست نسخ للواقع ، و أنما هي تعيد صياغة السمات الجوهرية فيه من خلال التخّيل[2].

– دلالات و أبعاد الصورة :

إن للصورة عدة دلالات وأبعاد، التي يمكن من خلالها الوقوف على أهمية العالم البصري في إنتاج المعاني، وبلورة المواضيع، و تأسيس القيم الجمالية. فهذه الصورة تتميز بنسق خاص، تخاطب به المتلقي بصفة مختلفة عما تخاطبه به اللغة، فإذا كانت اللغة تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل بحسب ما يقتضيه النسق اللغوي، فإن الصورة تسرد بفضائها البصري وما يؤثثه من مكونات تنبني على ثنائيات متعددة تأسس لحوار فكري بينها وبين المشاهد، المتلقي[3].

فقراءاتها تتطلب منا استيعاب فهمها والانخراط في حضارتها من خلال التطرق لطبيعتها وتحديد أنواعها، وتحليل ومكوناتها وتسنين لغتها، وهو ما من ضمنه أن يفتح باب قراءتها وتأويلها فهي تتميز بكونها قابلة لهذا، و يمكن القول بأن التأويل لازم، وفي الكثير من الأحيان هو الذي يعطي العمل مظهره الفني وأكثر من ذلك فهو الذي يحوله إلى طاقات، إلى قوى فعل الفني[4]. فهي بذلك تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية

[1] - مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت – 1974 ، ص233 .

[2] - المصدر نفسه، ص 234.

[3] - ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، ص 21.

[4] - البسيوني محمود ، الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص 46.

الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها فقراءة الصورة وتأويلها من البنيات المؤسسة لثقافة الصورة، لأنها كما يقول ريجيس.دوبري:" علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل"[1].

وانطلاقا من هذه المقاربات والمصطلحات، برز أن لصورة معاني ورهانات معرفية ودلالية فهي تعتبر دائرة موسعة مكمن لتعدد القراءات والتأويلات من خلال مضامينها التي ترتقي بها الإيحاءات و الرموز. فالصورة تحمل في طياتها لغة فريدة قائمة بذاتها تجسد عدة خاصيات أهمها خاصية التفكيك وإعادة التركيب وهذا حسب دلالات المشاهد أو المتقبل، فهذا الأخير يقرأ ويؤول الصورة بحسب وضعيته الفكرية، الثقافية والإيديولوجية.فيهتدي من خلالها إلى عملية تفكير مضنية ترمي به أحيانا في صراع مع الذات والواقع محاولا إبراز ما في خباياها من مضامين[2].

فالقارئ يحاول إدراك طبيعة الصورة وتحليلها قصد تجاوز دائرة القراءة والوصف والوصول إلى دائرة التأويل التي تتطلب التفكير فيها حسب وضعيته ومرجعيته. حيث يقول إمبرتو إيكو في هذا الصدد "كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح"[3].على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل.

- القراءة التأويلية للصورة :

إن الفعل التأويلي للصورة يتقاطع فيه المستوى الشكلي بالمستوى الضمني، ليشكلا قطبا الوظيفة السيميائية،ويحققا شكل و مضمون الصورة، لأن تأويل الصورة مثل كل تأويل،يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نص الصورة[4]، لنخلص إلى أن كل القراءات التي تناولت الأعمال الفنية والصور هي عبارة

---

[1] – ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، ص 21.

[2] - المصدر نفسه ، ص 22.

[3] – غيورغي غاتشيف: الوعي والفن، دراسة في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1990، ص 21.

[4] – المصدر السابق ذكره، ص 23.

عن تأويلات يستحيل معها تطابق الصورة مع المرجع، فالصورة في العود والبدء دائما في خلق قرائي وتأويلي جديد. فقراءتنا للصورة لا تعد القراءة الوحيدة والشاملة،فلكل قارئ أن يضع شبكة منهجية لقراءتها، متكئا على كفاءته التأويلية، وقدرته الإنجازية لفهم علاماتها التشكيلية والبصرية عامة، فقراءة الصورة ترتكز أساسا على المعرفة والثقافة واللذة، لهذا نحن نحيا بها وهي تحيا بنا، مكونين بذلك مجتمع الصورة الذي سيقدرنا على مخاطبة المجتمعات الأخرى التي حولت الصورة من لغة عبرة وبيان إلى لغة قهر وسلطان، فالصورة لغة فالنتفاهم بها معها[1].

وعلى هذا الأساس نجد القراءة الهرمنيوطيقية للصورة من طرف جادامير تبين أن اللاتمايز بين هوية الصورة والمصور في اللحظة السحرية هو الطابع الأساسي الذي يطبع تاريخ الصورة لأنها غير قادرة أنطولوجيا على الانفصال عما هو ممثل وأن "نموذج الصورة المرآوية لا يغطي التصور الجمالي عن الصورة"[2]، لأنها مجرد مظهر وانعكاس مرآوي وغير موجودة واقعيا وتعتمد كوسيلة لإظهار ماهو منعكس فيها. إن رهان جادامير ليس التخلي عن الفن أو البحث عن بديل عن الصورة، بل إبراز الوظيفة الأنطولوجية للصورة وإعادة تعريف الظاهرة الجمالية تعريفا أنطولوجيا وذلك بإحراز أفق يربط بين الفن والعالم ويصالح بين الإنسان والتاريخ ويماهي بين الجمال والحقيقة. و بعزلنا الفن عن ارتباطاته بالحياة وعن الشرائط التي نقاربه بها فإنما نحن نؤطره مثل صورة ونعلقه على الجدار[3].

و تتركز تأويلية جادامير هنا، في تغيير المدخل الذي تنطلق منه لمعالجة قضية تعريف الصورة. فهي ترفض الإنطلاق من مفهوم الصورة السائد في القرون الحديثة وخاصة مفهوم الصورة الذي عودتنا عليه قاعات العرض الحديثة وينفصل عن الوعي الجمالي الذي يركز على جماليات الخبرة ويعامل الظاهرة الفنية على أنها مادة للمقاربة الموضوعية أين لا تختلف عن الظاهرة الطبيعية التي تتطلب التفسير والتحقيق.

[1] – المصدر نفسه ن ص 23.

[2] – بارت رولان: لذة النصّ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب: سورية، الطبعة الأولى، 1992.ص 123.

[3] – المصدر نفسه ، ص 121.

المبحث الرابع

الممارسة الهرمنيوطيقية للفن

لقد أخذ الفهم في إشكالية التأويل الفلسفي بعداً فلسفياً أنطولوجياً، عند كل من هايدجر و تلميذه جادامير فقد إرتبط ارتباطاً وثيقاً بما في المفسر ومستقبله، بمعنى أنه محكوم بزمانيته، لأن نقطة الانطلاق الجوهرية لعملية التأويل هي كون الهرمينوطيقا نشاطاً كلياً عاماً. و يعتبر جادامير أن مهمة الهرمينوطيقا هي الوصول إلى لغة مشتركة، بمعنى الوصول إلى اتفاق، ومن ثم إلى فهم، حتى يحصل الاتفاق بين الموجودات العاقلة[1]، إنه من الممكن أن يحقق قدراً من الموضوعية بفعل فاعلية ووظيفة الهرمينوطيقا طالما أنها تسعى إلى تحقيق نوع من الفهم أو الاتفاق، لكن الموضوعية الناجمة عن وظيفة الهرمينوطيقا هي تلك التي لا تلغي تماماً الدور الفعال للمؤول في عملية الفهم من خلال التساؤلات والتوقعات التي يطرحها.

و مرحلة التأويل و إعادة البناء بعد التحليل والتفكيك، أو بمعنى آخر الممارسة التأويلية للنص الفني، تتطلّب وجود معرفة تشكيليّة تضمن تملّك أدوات و آليات قراءة ذات مرجعيّة فنّية . هذا المخزون المعرفي يتأتّى من خلال تحريك " المتحف الخيالي "[2] على حدّ تعبير " أندري مالرو. " خاصة في غياب تكافؤ المعنى في ترجمة دلالة سياق ثقافي معين إلى سياق ثقافي آخر، تتضاءل فرص الفهم والتي لا يمكن تعديلها إلا في إطار تأويل متعدد الأبعاد. حينذاك تصبح ضرورة وجود فن مخصوص لهذه الغاية أمرا لازما. فن التأويل تبرز حيويته عندما يتم تشكل المعنى في تراث معين. [3]وحيثما وجد الابتكار الدلالي الذي يقوم على تأويل النصوص في سياق مخالف لسياق مؤلفها وجمهورها الأول، من اجل اكتشاف أبعاد جديدة للواقع عبر الفهم الحاضر باستحضار الماضي ليس كشكل مستنسخ، وإنما

---

[1] - صفاء عبد السلام على جعفر: هيرمينوطيقا تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة،ص 125.

[2] – هويغ،غينيه: الفن تأويله وسبيله، ج1،ص 126.

[3] – نفس المرجع ،ص 126.

عبر انصهار الأفق التاريخي للنصين(الحضر و الغائب).من هنا يعتبر مبحث الهيرمينوطيقا من المباحث التي تقوم على مبدأ شرح النصوص الغامضة و المنغلقة أمام الفهم.

- مفهوم اللعب من التجربة إلى بناء الحقيقة :

يكشف اللعب عن نفسه في أوجه تتعدد بحيث يبدو من المستحيل بلوغ أي إدراك لمعناه في مستوى المفهوم. إذ ما هو المشترك، بالفعل، بين لعب حركة ارتفاع وانخفاض الأمواج (le jeu des vagues)، ولعب[1] الكلمات (le jeu des mots) ، بين اللعب الذي يخص به الأطفال وبين اللعب (مجموع الحركات الآلية) الذي يتيح لقطع آلة أن تشتغل؟ تجاه هذا التبعثر الذي يحول دون التفكير في اللعب، بسبب حصره، في كل مرة، لمعنى اللعب في دائرة منفصلة (جمالية، لسانية، سوسيولوجية، سيكولوجية...)، يمكن، مع ذلك، إبراز تصورين كبيرين للعب:واحد لهوي(ludique)، وآخر كوسمولوجي (Cosmologique)[2]. يقول أحد هذين التصورين إن كل شيء لعب: كل شيء يلعب من الإنسان إلى الإله. ويقول التصور الآخر إن الكائن، في مجموعه، هو، في عمقه، لعب[3]. إن كان لا فرق بين هذين التصورين، اللذين يقولان الشيء نفسه سوى في التشديد والتوكيد، فذلك لأنهما قائمان على أساس واحد غير مفكر فيه. هذا الأساس هو الذي يكشف عنه هيدجر في اعتراضه على الطابع الأنثروبولوجي لكل تصور لهوي للعب، وعلى الصبغة "الميتافيزيقية" لكل تصور كوسمولوجي للعب.[4]على هذا الاعتراض المزدوج سنركز، في المقام الأول، بكيفية تمكننا من أن نبرز، بالسلب، الفضاء الخاص باللعب عند هيدجر.

[1] - لا يتسع المدى الدلالي المحدود لكلمة "لعب" في اللغة العربية للغنى والتنوع الدلالي لكلمة "jeu" الفرنسية. لذلك لجأنا في ترجمة كثير من دلالات "jeu" التي لا تحتملها كلمة "لعب" العربية إلى مرادفات أو جمل شارحة بين قوسين معقوفتين. نرجو أن تشفع لهذا التعسف على لعب اللغة (والفكر؟) العربية، طموح متواضع إلى فتح النقاش حول الإقصاء الذي مورس في اللغة والفكر العربيين على اللعب بما هو حرية ومجانية وإبداع وتجريب للممكنات.

[2] - ماهر عبد المحسن حسن : مفهوم الوعي الجمال، جادامير،ص 69.

[3] - صفاء عبد السلام على جعفر هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 93.

[4] - المرجع السابق ذكره ،

"إن كل ألعاب الفن المقدسة إن هي إلا محاكاة باهتة للعب اللامتناهي الجاري في العالم، هذا العالم الذي هو عمل فني يهب لنفسه، على نحو أبدي، صورته أو شكله الخاص"[1]. لعب الفن ولعب العالم أحدهما صدى للآخر. ولعب الفنان، والشاعر، يعيد في إبداعه لعب الكون، هذا الكون الذي تم تصوره هو نفسه عملا فنيا مطلقا. لقد صار الفنان، لأول مرة، مبدعا. وذلك ما عبر عنه (P.Grappin) تعبيرا جيدا بقوله: "لقد صار الفن فوزا بشريا بعد أن كان هبة أو فضلا من الله"[2]. ولعلنا نجد أصول هذا الانقلاب لدى منظري "العبقرية" الذين ازدهروا في ألمانيا فيما بين 1730 و 1780، وذلك قبل أن يجد ذلك الانقلاب إنجازه الفلسفي في كتاب كانط نقد ملكة الحكم[3].

إن العبقري، بالفعل، هو ذلك الذي يلفي في أعماقه الخاصة القدرة الخلاقة التي كانت وراء انتظام الطبيعة في صورة "كون" "Cosmos"، فهو العبقري يجسد بلعبه الخلاق، في صورة موضوع محسوس، وبتوسط الخيال و"اللعب الاشتغال الحر لملكاته"[4]، فكرة جمالية لا تقبل أن تختزل إلى مفهوم وبذلك تتصالح الطبيعة والحرية داخل وحدة متناغمة لا يمكن أن تتحقق إلا في لعب متحرر من كل غاية.

التصور الكوسمولوجي للعب، وتنصيب الإنسان مقياسا (حسابيا أو إنتاجيا) وحيدا لكل ما يوجد، هما أمران متلازمان. "يقوم وجود الكائن، في كل مكان، في وضع ذاته أمام ذاته، ومن ثم في فرض ذاته. لقد انتفض الإنسان فارتقى، داخل ذاتية الكائن، بنفسه ليجعل منها ذاتية لماهيته هو"[5] عبارة "وضع الكائن لذاته أمام ذاته (أي تمثل ذاته) هي التي استعادها هيدجر في كتابه حول نيتشه، من أجل تمييز "المفهوم الميتافيزيقي للعب العالم" عند نيتشه[6]. "إن نيتشه يفكر في "لعب العالم" بوصفه لعبا "أعظم"، انطلاقا من إرادة القوة. وهذه الأخيرة تفكر

[1] - كما ورد في كتاب: vérité et méthode لـ Gadamer، الترجمة الفرنسية، Seuil، ص 31.

[2] - P.Grappin, La théorie du génie dans le classisme, PUF,p13

[3] - المصدر السابق ذكره، ص 96.

[4] - نفس المصدر، ص 96.

[5] - هويغ،غينيه : الفن تأويله وسبيله، ج1، ص 141.

[6] - المصدر السابق ذكره، 98.

في "الكينونة" بوصفها الشرط الذي يضمن لها الثبات والتماسك"[1] وبعبارة أخرى، إن"لعب العالم" عند نيتشه، يضمن ويؤمن لكل ما يخضع للصيرورة الحضور على نمط العود الأبدي.

- **اللعب مفتاح هرمنيوطيقا النص الفني :**

يحاول جادامير تأويل النصوص الفنية من خلال ثلاثة مفاهيم أنطولوجية رئيسية هي اللعب والرمز والاحتفال إذ يقول في هذا السياق: " لكي نقول أين هو علم الجمال الفلسفي فقد أظهرنا منذ البداية الأدوات المفاهيمية التي تسمح لنا بالسيطرة على الموضوع الذي عرضناه ثم بيننا الدور المركزي الذي ننادي بأن تلعبه المفاهيم الثلاثة المعلنة في العنوان الفرعي: العودة إلى اللعب، تحليل مفهوم الرمز وفي الأخير الاحتفال بوصفه تجسيد لمشاركة ينخرط فيها الكل مع الكل .[2]"

فالفن لعب في نظر جادامير لكنه لعب جاد له أسس و أهداف مستقلة عن اللاعبين، وسيادة عليهم، وله قواعده الخاصة، "إن اللعب يحقق غرضه فقط إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللعب[3] " ، فالمسرحية مثلا لم توجد لأجل اللاعبين، فهي مكتفية بنفسها وبأهدافها، وان كانت تملأ النظارة بروحها، والعمل الفني قوة مستقلة تخضع لها، تتجاوز فكرة الذات. ومفهوم اللعب يجدده نمط وجو اللعب ذاته وليس تأمل اللاعب لذاته لأن هذا الأخير لا يعرف ما يجب أن يعرفه عن اللعب بل إن المعنى العادي للعب هو المعنى الحقيقي والأصلي لأن " نمط وجود اللعب ليس من قبيل أنه من أجل أن تلعب اللعبة يجب أن تكون هناك ذات تتصرف على نحو لعوب [4]."

و "اللعبة هي التي تلعب بقطع النظر عما إذاكانت هناك ذات تلعبها أم لم تكن. فاللعب هو حدوث الحركة بحد ذاته . [5]"

---

[1] - نفس المصدر، ص 98.
[2] - بارت رولان: لذة النصّ، ترجمة منذر عياشين ص 122.
[3] - المرجع نفسه، ص 122.
[4] - المرجع نفسه، ص 123.
[5] - المرجع نفسه، ص 123.

إن رفض الموقف الذاتي من طرف جادامير وقيامه بنقد الوعي الجمالي، هو الذي قاده إلى اعتماد مفهوم اللعب كحدث يناسب الفن. حيث ينتهي جادامير إلى النتيجة التالية:"ماهية اللعب بأسره تكمن في كونه يلعب"[1]. ويربط بين اللعب والتمثيل ويرى أن:"كل عرض هو من حيث الإمكان تمثيل من أجل شخص ما"[2]." إن اللعب هنا لا يعود مجرد عرض ذاتي لحركة منظمة ولا مجرد تمثيل يستغرق فيه لعب الطفل كليا إنما هو تمثيل من أجل شخص"[3]. من هذا المنطلق يرى جادامير الأطفال يلعبون لأنفسهم حتى وان كانوا يمثلون والألعاب لا تمثل من أجل شخصا ما.

اللعب حسب جادامير عملية تحدث في "المابين" أي أن اللعب ليس عرض من أجل متلق ما وهو لا يحقق وجوده في موقف اللاعب بل إن اللعب هو الذي يهيمن على اللاعب واللاعب ينخرط في اللعب بوصفه واقعا يفوته.لقد تحول اللعب إلى فن عندما تشكل في بنية وحاز على وسط كلي والمقصود بذلك أن اللعب يقبل التكرار ومن خاصية التكرار هذه يستمد ديمومته. إن اللعب يكتسب معنى محددا فقط من خلال الأشخاص الذين يمثلونه وليس حتى من خلال منشئ العمل ومبدعه الحقيقي الفنان.

- القراءة التأويلية الموضوعية للنص الفني :

إن السؤال الذي ينبغي لنا طرحه بعد هذا التتبّع لتطور نظريّة التأويل هو: هل من سبيل لوضع منهج موضوعي للتأويل، بمعنى أن يكون ثمة علم لتفسير النصوص، أو لنقل: نظرية، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة؟ جاءت الإجابة عن هذا التساؤل من بول ريكور ، الذي أولى الرموز، وتفسيرها، عنايته الكبرى، واهتمامه الأقصى، فالرمز — في رأيه– بنية يدلّ فيها المعنى الحرفي، الأولي، المباشر، على معنى ثانوي، مجازي، غير مباشر. وبناء على ذلك ينبغي لعمليّة التفسير — في رأيه– أن تنصبَّ على الدلالات اللغوية، رافضًا ما تذهب إليه البنيوية في زعمها أنّ اللغة

[1] - صفاء عبد السلام على جعفر هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 95.
[2] – المرجع نفسه، ص 97.
[3] – المرجع السابق ذكره، ص 124.

نظام مُغلق من العلامات، لا يحيلُ إلى ما هو خارجه[1]. فالنصّ، عنده، يحيلُ إلى عالم الكاتب، بقدر ما هو مستقل استقلالا كاملا، من حيث المعنى. فالكاتب ذات متمَيّزة، يتجلى لديها الوعيُ، وهذا الوعيُ يعبّر عن ذاته في العمل الأدبي، والتفسير لا بدّ أن يلج عميقًا في النص، ملتمسًا المستويات المتعدّدة للمعنى، وذلك أولى بالتحليل من البنية، وهذا يعني– في المحصّلة النهائية– سعيه للتوفيق بين الهرمنيوطيقا واللسانيات من زاوية الاهتمام بالدلالات بدلا من البنية، أيْ: من منظور تفكيكي، يسعى للكشف عن المعنى المخبوء في المعنى الظاهر عن طريق الشفرة[2] ، والغوص بذلك إلى ما تحت القشرة.

ولا يختلف موقف هيرتش الأمريكي عن موقف بول ريكور، كثيرًا، في نقده لآراء جادامير، فقد أكد في كتابه " صحة التفكير" على الحيز المهمّ الذي تشغله مقاصد المؤلف في نظرية التأويل، فالتأويل لا ينبغي له– في رأيه – أن يكتفي بالبحث عن مقاصد تفْضُلُ مقاصد صاحب النص، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن فهم مختلفٍ[3]، غير أنه، في المقابل، لا ينكر ما لمقاصد المؤلف من تأثير في صحة التأويل، وسلامة التلقي، فمقياس الصواب، لديه، أنْ يتضافر كلٌّ من وعْينا، ووعْي المؤلف، في الكشف عن المعنى الخفيّ، والمضمَر.

وبعد تتبع يقظٍ، ترسَّمَ لنا فيه المؤلف " مسار " التطور الذي قطعته نظرية التأويل، يخلصُ إلى شيءٍ مهم آخر، وهو تعريفُ النص، الذي هو موْضعُ اهتمام المؤوّل، والمجال الخصب للتأويلات. ولما كان لاختلاف المناهج، وطرق التأويل، أثر جليٌّ في صعوبة التوصّل لتعريف جامع، مانع، مقبول، قبولا تامًا، من لدن الدارسين، فقد رأى أنْ يستبدل بذلك التعريف المبهم، الغامض، ثبتًا بمقوّمات النص.

فمن مقوماتِهِ التعبير " بالشكل " عن رؤية الكاتب للعالم، وبقولنا " بالشكل " يعني أنه لا يستخدم الكلمات إلا بعد أنْ يضفي عليها دلالاتٍ، ومعانيَ، مستقاةٍ من تجربتِهِ هوَ، وهذا يتيح للنص أنْ يكون نَصًّا مُتعدّد المعاني،

---

[1] - بوجمعة بوبعيو: آليات التأويل وتعددية القراءة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2009، ص 51.
[2] – المرجع نفسه، ص 54.
[3] – المرجع نفسه، ص 56.

وتعدده هذا يتيح له القابلية لتعدّد الفهم، وتعدّد القراءة. وبما أنّ النص الأدبي يتوسل اللغة للتعبير عن مقاصده، وبما أنّ اللغة ذات طبيعة مستقلة عن النص نفسه(استقلال اللغة عن الكلام)، فلا بدّ - والحالُ هذه - من أنْ يتشرب النصّ نصوصًا أخرى، مما يُغْنيه، ويجعل منه نصّا ثريًا، وحقلا خصبًا، لمن يريد التأويل، والكشف عن المعاني المضمرة[1]. وهذا الوصفُ لثوابت النص الأدبي لم يسْلم من اعتراض البنيويين، الذين يروْن في النص — أيّ نص- عالما قائمًا بذاته، يُسمّونَه " البنية " وهذهِ البنية — في رأيهم- مستقلة، تحيل إلى نفسها، لا إلى غيرها، من أجل ذلك لا ينبغي لقارئ النصوص أنْ ينظر في أيِّ شيء يتجاوزُ لغة النص، وما فيها من علاقات ثنائيّة متقابلة، أو ضِدّية، وما فيه من أجزاءٍ تركيبية، وأبنية موْضِعيّة، تتفاعل في إطار تلك البنية التي سمَّيْناها نصًّا، أما علاقة المؤلف بنصّه، فأمرٌ طارئ، لا يستحقّ أنْ يشغل القارئ به نفسه، مثلما لا تستحق مقاصدهُ التي ضمّنها فيه أنْ تكون مَوْضع عنايةٍ، أو بحث[2]. فالبنيويّة، على الرغم من إرجائها البحثَ في المعنى، لا تنكرُ ما يحْتمله النصّ من اختلافِ المعاني، وتعدّدِ الوُجوه.

- قراءة نقدية لهرمينوطيقا جادامير:

بعد عامين من صدور كتاب جادامير، وبالتحديد في عام 1962، قام بتي (المهتم بالنصوص القانونية) بنقد هرمنيوطيقا جادامير (المهتم بالنصوص الفنية). ويتمثل اعتراضه الأساس عليه في أن تلك الهرمنيوطيقا لا تقوم مقام المنهج، ولا تخدم أي منهج للدراسات الإنسانية، فضلاً عن أنها تعرض للخطر مشروعية الإشارة إلى الوضع الموضوعي لموضوعات التفسير، ومن ثم تثير الشكوك حول موضوعية التفسير نفسه[3].

ومثلت انتقادات بتي لجادامير اعتراضاً عنيفاً ضد الذاتية الوجودية وضد تاريخية الفهم، وأكدت أن جادامير قد فشل في تقديم مناهج معيارية لتمييز التفسير الصحيح من التفسير الخطأ، وأنه كوَّم معاً -ومن غير تمييز- حالات

[1] - المرجع نفسه، ص 62-67

[2] - المرجع نفسه، ص 68-75

[3] - المصدر السابق ذكره، ص 136.

متباينة من التفسير. فالمؤرخ مثلاً، وفقاً لبتي، لا تهمه الصلة العملية بالحاضر بقدر ما يهمه أن يغوص في النص الذي يدرسه، في حين يقلب رجل القانون النص وفي ذهنه تطبيق عملي يعتزم اجتراحه في الحاضر[1]. ومن ثم فإن ما زعمه جادامير من أن كل تفسير يتضمن تطبيقاً على الحاضر لا يصدق إلا على التفسير القانوني، دون التفسير التأريخي.

وفي عام 1967، أصدر هيرش رسالة مستفيضة عن الهرمنيوطيقا، أكد فيها أن قصد المؤلف يجب أن يكون المعيار الذي تقاس به صحة أي تفسير. هذا القصد هو كيانٌ محددٌ يمكن أن تُحشد له بنية موضوعية، وبالإمكان حين تتوافر هذه البنية تحديد المعنى، وسوف يكون هذا المعنى مقبولاً على نحو عمومي شامل، وسوف يدركه الجميع على أنه معنى صحيح[2].

ويميز هيرش تمييزاً واضحاً بين أمرين خلط بينهما جادامير، هما المعنى والدلالة، ويؤكد أن غرض الهرمنيوطيقا ليس العثور على دلالة الفقرة بالنسبة لنا اليوم، بل تبيان معناها اللفظي نفسه. فالهرمنيوطيقا هي ذلك الفرع الفيلولوجي المختص بوضع القواعد التي يمكن بها استخلاص المعنى اللفظي للفقرة على نحو موضوعي محدد. وإلا، إذا كان معنى الفقرة (اللفظي) متغيراً، لما عاد هناك معيار ثابت نعرف به ما إذا كان تفسير الفقرة يمضي على نحو صحيح. وجادامير، وفقاً لهيرش، لا يقدم مبدءاً معياريًّا راسخاً يمكن أن نحدد به المعنى الصحيح للفقرة تحديداً صائباً.

[1] – المصدر نفسه ، ص 137.

[2] – العريصة مصطفى: الترجمة والهرمينوطيقا، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير/ المغرب،1999،ص 134.

- **الإختلاف الفكري بين جادامير و هابرماس :**

شيد هابرماس فلسفته على الأسس الفكرية نفسها التي تقوم عليها مدرسة فرانكفورت، الذي يعتبر هو أحد أعلام مرحلتها الثانية. وأهم الأسس التي تقوم عليها تلك المدرسة: أن المعرفة هي نتاج المجتمع. وهذا النتاج عُرضة في كثير من الأحيان للتزييف والتعمية والتشيؤ. والتأمل النقدي كفيل بكشف هذا الزيف والتغلب على التشيؤ.

ولم يُقدَّر لهابرماس أن ينشغل بالهرمنيوطيقا بشكل جاد، إلا بعد اشتباكه مع جادامير في سجال عنيف، استمر عدة عقود من الزمن. في هذا الجدل أخذ هابرماس على جادامير ميلَهُ إلى إخضاع الفهم والتفسير لسلطة التراث. فالتراث، في نظر هابرماس، هو وعاءٌ يحوي تحريفات أيديولوجية هائلة ويختزن في قلبه الزيف والتعمية والتشيؤ. زد على ذلك، أن التراث ليس شيئاً متصلاً موصولاً ثابتاً،[1] فهو عرضة للتمزق الذي يحدثه التعقل والتفكير العقلاني. وسخر هابرماس من إحجام جادامير عن التنظير في المنهج التفسيري، واكتفائه بمجرد عرض مصطلحات موغلة في التجريد، مثل "الآفاق" و "التحام الآفاق"، الأمر الذي جعل الهرمنيوطيقا هدفاً لوابل من التهكم والازدراء من جانب الوضعيين[2].

ويرى هابرماس أن المشكلة الجذرية في تأويلية جادامير ، هي أنه يظن أن كل حوار بين ذات وموضوع، أو بين ذات وأخرى، هو حوار صادقٌ وأصيل، ويظن أن كل التحاق بين أفقين هو التحام حقيقي[3]. ولم يضع في حسبانه احتمال وجود حوار زائف. ولم يدُر بخلده أن لعبة الفهم والتفسير يمكن أن تفسدها القوى الأيديولوجية المسيطرة، والتي قد تشف وتدِق بحيث لا يراها ولا يحسها اللاعبون أنفسُهم[4].

كبديل لما طرحه جادامير ، ذهب هابرماس إلى أن نظرية الأفعال الكلامية (لأوستن) تشق طريقاً لنظريته عن البراجماطيقا العامة، من حيث إنها تتناول بعض القواعد العامة للكفاءة التواصلية التي تهدف إلى تبيان الشروط

[1] – – صفاء عبد السلام على جعفر هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة، ص 101.
[2] – نفس المرجع، ص 101.
[3] – نفس المرجع ، ص101.
[4] – نفس المرجع ، ص 102.

اللازمة للاستعمال الموفق[1]، أي الاستعمال المفهوم والملزم للجمل، في منطوقات أو عبارات كلامية. ذلك أن البراجماطيقا العامة معنية بتحليل اللغة المستخدمة كفعل اجتماعي، وفعل تواصلي. ومن بين الأصناف الثلاثة من أفعال الكلام التي طرحها أوستن فإن الفعل "الأدائي/ الإنجازي/ الإنشائي" هو الذي يهم هابرماس بالدرجة الأولى[2].

[1] - نفس المرجع ، ص 103.
[2] - نفس المرجع ، ص 103.

خـــــاتمـــــة

لقد حاولت هذه الدراسة التحليلية الوقوف عند الخطوط العريضة للهرمنيوطيقا الغربية المعاصرة، و الدور الذي يلعبه الفعل التأويلي في فهم النص الفني وبلوغ دلالاته الفنية. لأن ما يقوله لنا العمل الفني لايمكن اختزاله إلى مجرد قيمة شكلية تخاطب متعتنا الجمالية ، حيث أن كل إبداع فني في أي عصر إنما أبدع ليقول شيئاً ما لأناس يحيون في عالم مشترك.

إن ما يمكن أن نخلص إليه من هذا البحث هو أن الفلسفة المعاصرة على اختلاف تياراتها ومدارسها المتعددة قد مارست التأويل بامتياز. وهو الشيء الذي يجعلنا ننظر إلى الفلسفة المعاصرة على اعتبارها فلسفة هرمنيوطيقية في الأساس. وإذ نعتبر الهرمنيوطيقا علما، فليس ذلك من جهة أنه يقوم على المعارف الدقيقة، بل من جهة أنه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلها، من القراءة السطحية المنعزلة، إلى تأسيس نظرية متكاملة نافذة في تدبر الآثار الفنية. وقد حاول علماء التأويل عموما أن تكون نظرياتهم جامعة مانعة تُدخل تحت طائلتها سائر الإبداعات، وما كان جامعا مانعا إنما هو إلى العلم أقرب منه إلى التوقع والتخمين.

وإذا تتبعنا الاختلافات الموجودة بين هذه التيارات نجدها مجتمعة على رفض الاعتماد على الفرضيات والمعاني العامة الواضحة التي يقصدها الفنان / المؤلف والتي تجعل هذه التيارات غير منتجه للتأويلات بالمعنى الذي نفهمه بل تدعو إلى صراع الأفكار والقراءات المتعددة التي تتماشى مع التطور الحاصل في الفن المعاصر، هذا التطور الذي لم يأخذ شكلا إيجابيا. فإنحطاط الفن في الحقبة المعاصرة هو حقيقة ساطعة وأمر ظاهر وبادي للعيان من عدة نواحي أهمها غزو العقلية التجارية للفن وانحدار الخلق الفني إلى مجرد إنتاج صناعي، علاوة على احتلال الوعي الجمالي المكانة التي كان يحتلها الذوق الفني واتصاف هذا الوعي بالتجريد وادعاء الشمولية على الرغم من آنيته ومسايرته للبنى التقليدية.

إن أزمة الفنان المعاصر ليست هي التحرر من قوانين الحداثة، وإنما أزمة الحالة التي يجب أن يتعامل بها مع هذه السمات الحداثية، أي تحول تراكمات "الكم" إلى كيف جديد. إن سبب عدّنا "الحداثة" سمة بارزة من سمات الفن المعاصر يكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة والتي جاءت بها الحروب العالمية وانتصار الامبريالية الحديثة وسيطرتها على مقدرات تاريخ الشعوب ووجودها الاقتصادي والسياسي والثقافي، بينما هدف الحداثة" الواعية" هو توعية الإنسان وتوضيح أسباب تلك الفوضى الحضارية والفكرية لا أن تزيد تلك الفوضى غموضاً وإرباكا للعقل البشري. ومازال الفن يطرح نفسه كمادة للتساؤل ، أي بإثارة الأفكار ، و التأويلات المختلفة حول كينونته ، فكيف يصير الفن فنيا ؟ ، أو بصياغة أخرى كيف يصير الموضوع جماليا ضمن تكوين يسائل الحدود الأولى للجمال ؟ و في السؤالين السابقين ما يولد ارتدادا دائريا للتفكير الفني باتجاه طبيعته الخارجة عن أي استقلال ذاتي ، أي يكون الارتداد إلى تكوين طيفي متسع من التفاعل بين اليومي ، و الكوني و الثقافي ، كعلامات جزئية مختلطة خارج الخطاب ، و من ثم فالتساؤل لا يولد إجابات ، بل تأويلات ممكنة لهذا التبدل الطيفي البديل عن نقطة البداية ، و هي التناول الفني للفن.

ولقد إتبع الفن المعاصر طرقا جديدة ومختلفة في التطور، معظمها مبني على نمط الحياة المعاصرة. هذا النمط مهد للتطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا الحديثة، الأمر الذي أدى إلى تبدلات في معايير الذوق الجمالي و الفني المتجدد بإستمرار. فلقد أصبح للتكنولوجيا دور في الفن المعاصر ، من خلال المتغيرات الجديدة التي من شأنها أن تؤثر على عملية الإبداع.و العناصر الجديدة غالبا ما تشرح أهمية استخدام التكنولوجيا الحديثة في خلق العمل الإبداعي، حيث تحمل مضامين ثقافية وسياسية وبيئية، وما يمكن أن تطرحه من احتمالات مقترحة بصفتها وسيطا فنيا.

الفن والتكنولوجيا اتحاد قد يبدو غريبا ولكنه أصبح واقعا في يومنا الحالي. هذا الفن يبرز العديد من الأفكار المختلفة التي تجمع بينه وبين والعلوم الحديثة الواسعة الانتشار في عصرنا الحديث. هذا النوع من الفن يشمل كل

الممارسات التي تستخدم الإلكترونيات كعنصر في العمل الفني، ومثال على ذلك هو استعمال جهاز الروبورت الآلي، فهذه الفئة تقحم التكنولوجيا بشكل واضح بغض النظر عن دورها كوسيلة أو عنصر في العمل الفني، وهذا غير الذي تعود عليه الإنسان في التسعينيات من القرن الماضي من أشكال الفن المختلفة التي تتعاون مع التكنولوجيا الحديثة بصفتها وسيطاً مثل فن الفيديو. وقد أصبحت هذه التوجهات حلقة الوصل بين مجالي الفن والتكنولوجيا، حيث أصبح الإنترنت نقطة هامة جدا في عالم الفن الحديث، كما هو حال أنواع أخرى من التكنولوجيا التي لعبت دوراً مهماً في الفن الحديث كفن الفيديو، وألعاب الكمبيوتر، والهواتف وغيرها من الأنظمة التكنولوجية المنتشرة في العالم، وهذا بالطبع خطوة جديدة في عالم الفن وتاريخه.

وأهمية هذا الفن تكمن في نقله لصورة الإنسان المعاصر بأوجهه المختلفة على أفضل شكل. الواقع الإفتراضي هذه الأيام أصبح القضية المحورية لمشاريع عديدة، حيث تتم مناقشة فكرة وموضوع تفاعل الانسان مع الحياة الواقعية المعاصرة، التي تطرحها علينا شبكات الإنترنيت وغيرها من التكنولوجيا المتطورة ومدى تفاعل الإنسان مع ما تقدمه هذه الوسائل. كما أدت حركة التطور الفني المتواصل، إلى إنشاء أشكال جديدة للتعبير عن علاقة الإنسان بالتطور العلمي، وما رافق هذا التطور من متطلبات الحياة الجديدة القائمة على الإقتصاد الإستهلاكي.

ولكن كل واحد منا يرى هذا الفن بطريقته الخاصة، وكثير من الفنانين ينظرون إليه كعمل متعلق بالفترة الحالية. أي أنهم يربطون العمل بطريقة أو بأخرى بالإنترنت مثلا. ولكن السؤال يبقى دائما أين هي روح هذا العمل وذلك بحسب المتابعين لمسيرة الفن الحديث. كما أنه توجد وجهة نظر أخرى تقول أن هذا الفن بشكل عام يجب أن يلفت الإنتباه وللأسف هذا ما يقدمه الكثير من الفنانين على حساب مضمون العمل بحد ذاته. وهذا ما جعل الوعي الفني المعاصر يعاني نوعا من الإغتراب جعل تلك الحقيقة التي ندركها عند كل لقاء لنا مع العمل الفني غائبة، بل طمست هذه الحقيقة و شوهت، وهنا يظهر لنا جليا الدور البالغ الأهمية الذي لعبته الهرمنيوطيقا المعاصرة التي حاولت إستعادة تلك الحقيقة عن طريق تجاوز ذلك الإغتراب السائد في الوعي الجمالي المعاصر من

خلال نقد الوعي الجمالي الذي يرد الفن إلى نزعة ذاتية خالصة، و العودة إلى جذوره الأولى. ومما يساعد على تجاوز هذا الإغتراب هو أن الفن يشكل موضوعا خصبا للهرمينوطيقا المعاصرة ، و هو بالإضافة إلى أنه يحاول أن يتجاوز حالة الإغتراب، فإنه من جهة أخرى يقدم لنا مثالا خصبا للحقيقة، أو نموذجا للكشف عنها. وبهذا المعنى يمكن القول بأن هناك قرابة بين خبرة الفن و الخبرة الهرمنيوطقية.

ومن جانب آخر نجد أن الأمر الذي دفع بغادامير إلى اختيار الفنّ كتجربة في الحقيقة جاء نتيجة التساؤل الجوهري حول القواعد التي تؤسس الحقيقة في العلوم الإنسانية. بانعدام أساس علمي مشابه للطبيعيات، أدارت الإنسانيات وجهها للتجربة الجمالية. لكن حسب غادامير، تظلّ هذه التجربة رهينة النموذج العلمي. لهذا السبب بحث الفيلسوف عن النموذج المعرفي للإنسانيات في تجربة الفن وليس في الحكم الجمالي، بمعنى في البُعد الأنطولوجي لهذه التجربة. وهذا البُعد العالمي يقتضي المشاركة في صوغ الحقيقة ولا يفيد الاحتكار أو القبض على المعنى. والمشاركة تستلزم الحوار أو الفهم المشترك الذي هو تفاقم جماعي في سياسة الحقيقة.

إن رهان جادامير ليس التخلي عن الفن أو البحث عن بديل ،بل إبراز الوظيفة الأنطولوجية للعمل الفني وإعادة تعريف الظاهرة الجمالية تعريفا أنطولوجيا وذلك بإحراز أفق يربط بين الفن والعالم ويصالح بين الإنسان والتاريخ ويماهي بين الجمال والحقيقة.

وهناك مجموعة من العوامل التي تتحكم في عملية التأويل منها عامل التوقع والحدس الذي يسبق عملية الفهم، وتراكم الثقافة التي تعتمد عليها عملية الفهم، والخبرة التي تضيف للمعرفة أشياء تم اختبارها والحكم عليها، ثم القدرة على التفسير بشكل منفتح ومتعدد، وعملية الإحساس والتحسس الداخلي المغذي لعملية الفهم، والدافع المهم في عملية التوقع والحدس، ثم الخيال الذي يشتغل على نقدية المعنى والصورة.

بدون تلك العوامل لا يمكن أن تحقق تأويلاً فاعلاً وقادراً على ملامسة آراء وتوقعات المتلقي، لأن من خلال تلك العوامل نستطيع قراءة الفراغات الموجودة ما بين الحوارات في النص ، وملئها بنصوص غائبة حاضرة في العرض

ومنفتحة على المتلقين بمختلف أذواقهم وأهوائهم وبهذا يكتسب النص صيرورته ويتشكل من خلال فعل القراءة البنائية النصية مع تصور القارئ .

وهناك عدة تأويلات للنص قد تكون صحيحة وقد تكون خاطئة، ولا يمكننا فعلياً أن نميز بين التأويل الصحيح والتأويل الخاطئ، لأن المعنى التأويلي هو معنى مفترض والكاتب هو أفضل مؤول لأنه هو الذي يمتلك المعنى الافتراضي. والمخرج والمصمم لديهم معناهم الافتراضي التأويلي باعتبار ان المخرج هنا يقوم بإنتاج ما أُنتج، وإعادة صياغته وتأويله وفقاً لمرجعياته وآراءه.

و برغم كل ما قيل يمكن القول أن الفن في الغرب قطع أشواطا معرفية كبيره في الشكل والمضمون، لأن المجتمعات الغربية مجتمعات متحركة وليست ثابتة ومن هذه الأشواط مثلاً ظهور أساليب فنية جديدة لا يمكن استنساخها في العالم العربي، حيث نجد في الفن العربي أن هناك هوة كبيره بين الفنان والمتلقي وبين الفن والمجتمع. هذه الهوة أو المسافة الكبيرة لها أسباب عديدة منها تاريخيه، دينية، ثقافيه، نظام التعليم، الأمية التعليمية والثقافية، الحروب المدمرة، السلطات الرجعية، دور الفنان السلبي والانعزالي في قضايا المجتمع، الاغتراب الخ الخ الخ. هذا عرض سريع لأسباب المشكلة.

ابدأ بمشكلة الإغتراب كعامل مهم جدا وأساسي في حالة عدم استيعاب المتلقي العربي للعمل الفني العربي وللفنان العربي في آن واحد. أكيد هناك نخبه قليله تهتم بالفن وهذه النخبة إما من الأغنياء مادياً واغلبهم لديهم تصور عن الوسط الفني الغربي ولديهم قدره ماديه لإقتناء العمل الفني أو من الوسط الفني نفسه. فالفن العربي المعاصر غريب لأنه معزول عن المجتمع بشكل كامل، هناك غربة قاسية تبعد الدور المرجو من الفن و من الفنان على حد سواء ومن نتاج هذه العلاقة المهمة والمؤثرة بين هاذين الطرفيين. هذه الغربة قائمه بالأساس على قضية خطيرة جدا وهي الأسس التي قام على أساسها الفن العربي. حيث كانت البدايات قائمه على استيراد نخبه من العرب الدارسين لطرق ونماذج من الفنون الغربية في الغرب ومحاولة زراعة هذه الخبرات والتجارب في بيئة شرقية،عربية وفي الغالب

إسلامية غير مناسبة ومنسجمة البتة مع الأصول. عدم الانسجام هذا أدى إلى عزوف المتلقي بشكل عام عن الاندماج والتفاعل مع هذا النتاج المبني على نتاج ثقافي بعيد كل البعد عن الواقع الذي يعيش فيه وهذا الواقع المعاش للمتلقي العربي ليس له أي علاقة لا من قريت ولا من بعيد عن المنشأ. أي أن هناك قطيعة معرفية بين المتلقي والمنشأ، لهذا تجد مثلاً حتى عوائل الفنانين والمشتغلين في العمل الفني ليست لهم علاقة مع الفن مما يؤدي إلى غربة مضاعفة. إضافة إلى ذلك أن المتمكنين مادياً في الغالب لا يمتلكون وعياً جمالياً يساعدهم على تحفيز الوسط الفني وتطويره بشكل ايجابي. السبب الآخر الكبير لهذه المشكلة هو عجز المؤسسات التعليمية على توظيف وسائل وطرق التعبير الجديدة منهجيا بما يتناسب مع الواقع العربي التاريخي واليومي المعاش. هناك خلل كبير في تعليم الفن في المدارس الإبتدائية والمتوسطة وحتى في المدارس المخصصة للفن بسبب انعدام مناهج فنية دراسية قائمة على مناهج أكاديمية مدروسة. وبسبب حداثة هذه المادة الفنية على المناهج التعليمية القائمة. هناك فارق شاسع بين الأكاديميات الغربية والتي تتجاوز أعمارها المئات من السنيين والأكاديميات الفنية العربية الحديثة العهد القائمة هي أيضا على الاغتراب.

السبب الثالث هو انعزال الفنان التام عن المجتمع وقضاياه بشكل غريب وكبير، وإذا وجدت هذه العلاقة فهي عبارة عن جزء من الحكومة أو جزء من ماكينة الدكتاتور العسكري (الفن من اجل المعركة). قد يكون سبب دور الفنان السلبي الغربة الأولى أي أن جيل الرواد جاءوا بقيم جديدة على البيئة العربية مما حدى بكثير منهم إلى الإنطواء على نتاجه الفني غير عابئ بالمحيط الخارجي الذي يعيش فيه. الفنانون الأوائل جاءوا بتقنية فنية وليس وعي فني أكاديمي عميق أي نظرية فنيه. و رابعاً الغياب الذي قد يكون تام لدور الناقد الفني الذي يساهم بشكل كبير في بناء وتطور العمل الفني والاتجاهات الفنية.

خامسا مشكلة المتلقي الذي لا يعوّل عليه ولا يعي أهمية دوره ولا حتى دور الفن والفنان لأسباب عديدة منها الأمية، و عدم المعرفة بالعوالم التي يبحث الفن في آفاقها، وفقدان المكان المناسب لإلتقاء المتلقي والفن، هذا يعني

قلة أماكن العرض، المتاحف وصالات العرض والتي هي أيضا نخبويه لا تنتمي للمكان. أي هي أماكن شاذة عن المحيط العام.

سبب سادساً آخر مهم في عملية الإغتراب هو الغياب الفاعل لدور نقابات وجمعيات الفنون في العالم العربي التي هي تدافع عن حقوق الفنانيين وإنتاجهم الفني وان وجدت هذه النقابات فليس لها أي دور، وان وجد فلا يعول عليه ومحدود جداً وغير مستقل وتابع كامل للنظام والسلطة القائمة، أي جزء من ممتلكات السلطة.

إضافة إلى ما تقدم فإن جوهر الفن الأساسي غائب عن تصور الفنان كمنتج للعمل الفني وعلى المتلقي ألا وهو الحرية، فالفن بالنسبة للرؤية الغربية قائم بشكل تام على مفهوم الحرية . ونقص أو الخلل في احد هذه الأساسيات المركزية ينتج بشكل لا يقبل الجدل مشكلة كبيرة في مفهوم ودور الفن والفنان. فالفنان العربي إذن محاصر في المجتمعات المستبدة، ليست السلطة هي المستبد الوحيد، بل المدرسة، البيت، الشارع و العشيره الخ الخ. هل هذا يعني أن النتاج الفني العربي الآن ليس له قيمه جماليه، بالطبع لا، لأنني هنا أتحدث عن الهوّة بين الفن والمتلقي وليس عن افراد او مجموعة من الفنانين.

إن الحاجة للفن تأتي بعد إشباع الحاجات الرئيسية كالأكل والشرب والمسكن، أي الحياة الطبيعية الكريمة. وهذه ليست دائما جزءا طبيعيا في المجتمعات العربية. لازال هناك تخلف، جهل، أمية، شروط اجتماعية قاسية، دين وفقهاء الخ الخ، ولهذا لا توجد هناك نظرية جماليه فنية للفن العربي المعاصر.

و بعزلنا الفن عن ارتباطاته بالحياة وعن الشرائط التي نقاربه بها فإنما نحن نؤطره مثل صورة ونعلقه على الجدار.

قائمة المصادر

و المراجع

- المصادر و المراجع :

1- أحمد إبراهيم: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، 2006م

2- أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870–1970) التصوير، دار المثلث، بيروت، 1986.

3- أفلاطون ، الجمهورية : ترجمة: فؤاد زكريا ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 1974 .

4- ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، (1414هـ . 1994م).

5- أسعد قطان : الهرمنوطيقا الحديثة وفهم النص ، مجلة: "الحياة الطيبة"، العدد 14، س1425هـ/ 2004م

6- أبو منصور محمد بن احمد : تهذيب اللغة: الأزهري (ت 370هـ) الجزء الثامن، تحقيق: عبد العظيم محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت).

7- إبراهيم زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة، 1976.

8- أوليفر ليمان : مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة، الكويت، العدد 301، مارس 2004.

9- أحمد بوحسن : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، المغرب، الدار البيضاء، منشورات كلية الآداب الطبعة الأولى.

10- إبراهيم خليل : مقالات ضد البنيوية، دار الكرمل، عمان، الطبعة الأولى ، 1986 .

11- إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الطبعة الثالثة، 2010.

12- أحمد إبراهيم : إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الطبعة الأولى ، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، 2006.

13- إبراهيم وفاء : دراسات في علم الجمال و الفن ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، 2000.

14- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000.

15- الزين ، محمد شوقي : الفينومينولوجيا وقراءة التأويل ، مجلة فكر وفن،العدد 16 ، دار النشر المغربية –الدار البيضاء 1999 .

16- الـزين ، محمـد شـوقي : تـأويلات وتفكيكـات، المركـز الثقـافي العـربي ، الـدار البيضـاء ، الطبعـة الأولى ، 2002.

17- الرازي محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة، الكويت – (د.ت).

18- الزغـابي زغـابي : الفنـون عـبر العصـور ، الطبعـة الأولى ، مكتبـة دار العروبـة للنشـر والتوزيـع ، الكويـت – 1989.

19- الشكرجي جعفر : الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوارات ، الطبعة الأولى، سوريا 2002.

20- البسيوني محمود : الفن في القرن العشرين ، الهيئة المصرية للكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة 2001.

21- الشال، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض، 1984.

22- الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر . دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986

23- الزواوي بغورة : مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2000م

24- المختار ،الحسن : العودة إلى اكتشاف المختلف ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، مجلة أفق ، 2000

25- الصـاوي (نـادر)، مبـادئ فلسـفة الفهـم وأسـس العلـوم الإنسـانية عنـد دلتـاي، منتـدى آفـاق الفلسـفة والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا ، يونيو 2009،

26- المنجد في اللغة والإعلام ، دار المشرق للطباعة ، بيروت – 1986

27- العريصة مصطفى: الترجمة والهرمينوطيقا، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير/ المغرب،1999

28- بارت رولان: لذة النصّ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،حلب: سورية، الطبعة الأولى، 1992

29- برتملي ، جـان ، بحث في علـم الجمـال ، ترجمـة ، أنـور عبـد لعزيـز مؤسسـة فـرانلكين للطباعـة والنشـر ، دار النهضة مصر ، 1970 .

30- بوجمعة بوبعيو: آليات التأويل وتعددية القراءة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ، 2009

31-جـان غرانـدان : المنعـرج الهرمينـوطيقي للفينومينولوجيـا، منشـورات الاخـتلاف، ترجمـة عمـر مهيـل، الجزائـر، الطبعة الأولى، 2007.

32- جماعة من المؤلفين : نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي ، ترجمة عبد الرحمن أوعلي.

33- جابر عصفور : آفاق العصر ، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997م

34- داني هويسمان : علم الجمال ،(ترجمة) ظافر الحسن، سلسلة زدني علما، العدد 51، منشورات عويدات بيروت، باريس، الطبعة الثالثة 1970م

35- ديدي اربون: الفلسفة والسينما، ترجمة وإعداد محمد الهلالي، منشورات مجلة الفلسفة، الطبعة الأولى، سنة 1996م

36- ديفيد كورنر هوى : الحلقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمينوطيقية الفلسفية)، ترجمة خالدة حامد.

37- هويغ،غينيه : الفن تأويله وسبيله، الجزء الأول ، ترجمة: صلاح برمدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

38- هيدغر ، مارتن : أصل العمل الفني ، ط2، ترجمة أبو السعيد دودو ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، 2003

39- هيدغر (مارتن): التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى ، 1995م.

40- هانس غيورج غادامير : " الحقيقة و المنهج"، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، الطبعة الأولى ، 2007.

41- هانس غيورغ غادامير: التفكيك وفن التأويل ، ترجمة ، محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، الدار العربية للعلوم

42- هانس غيورج غادامير : تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

43- هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، تقديم وترجمة، د.رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى 2003.

44- والتر كاوفمان : التراجيديا والفلسفة، ترجمة كمال يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى، 1993م.

45- زكريا ، فؤاد : أفاق الفلسفة ، دار التنوير ، الطبعة الأولى، بيروت 1988.

46- زديدي اربون: الفلسفة والسينما، ترجمة وإعداد محمد الهلالي، منشورات مجلة الفلسفة، الطبعة الأولى، سنة 1996م

47- حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي.

48- يعقوبي محمود : معجم الفلسفة, الميزان للنشر والتوزيع, الطبعة الثانية , الجزائر, 1998.

49- لالو ، شارل : مبادئ علم الجمال ، ترجمة: مصطفى ماهر قدم له يوسف مراد ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي وشركاؤه ، القاهرة 1959.

50- لحسن بن حسن : النظرية التأويلية عند ريكور

51- ميشال فوكو : نظام الخطاب وارادة المعرفة ، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بن عبد العالي ، دار النشر المغربية الدار البيضاء 1985م.

52- ميشال فوكو : حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، 1987

53- محمد عناني : من قضايا الأدب الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1995م

54- مارغولس جوزيف : تأويل التأويل ، نرجس كوثر الجزائري ، مجلة ثقافية الأجنبية العدد 3 ، 12، دار الشؤون الثقافية العادة ، بغداد ، 1992 .

55- ماهر عبد المحسن حسن : مفهوم الوعي الجمالي، في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.

56- مصطفى عبده : فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، مكتبة مدبولي

57- مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت – 1974.

58- ميد هنتر : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : فؤاد زكريا ، نهضة مصر ، القاهرة 1969.

59- مصطفى غالب: في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، سنة 1982م.

60- محمد بهرامي : الهرمنوطيقا وعلم التفسير بحث مقارن

61- موريس أبو ناظر: علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي العدد 18-19 بيروت 1982 م.

62- محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الخامسة ، د.ت،

63- محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985.

64- مبارك، عدنان : الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة والنشر، 1987.

65- محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثلات الذهنية، بحث في فلسفة العقل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1998.

66- مارغولس ، جوزيف : تأويل التأويل ، ترجمة : كونر الجزائري ، مجلة الثقافية الأجنبية ع،12،3، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992

67- ماكلين ، أيان : القراءة والتأويل ، ترجمة : خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع1، مكتبة النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية 1999 ،

68- مصطفى غالب : في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، سنة 1982م.

69- محمد محمد قاسم : علاقة نماذج الإدراك المعرفي بالتمثيلات الذهنية، بحث في فلسفة العقل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998

70- محسن محمد عطية : نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة.

71- محمد نور الدين أفاية : الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هبرماس).

72- مصري حنرة : سيكولوجية التذوق الفني ، دار المعارف، سنة 1985.

73- نوبلر ناثان : حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية

74- نصر حامد، أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الطبعة الرابعة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ،1996.

75- نجم عبد حيدر: علم الجمال افاقه وتطوره.

76- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية،(دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ، سنة 1412هـ-1990م.

77- عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والترجمة مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته ،مجلّة الآداب الأجنبية فصلية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد:133، شتاء،2008.

78- عبد الله، عبد الكريم : فنون الإنسان القديم، أساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، بغداد، 1973.

79- عواد علي : شفرات الجسد، عمان، الأردن، دار أزمنة للتوزيع والنشر، 1996م.

80- علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن (رؤية جديدة)،دار النهضة العربية،
بيروت،لبنان، 1405هـ، 1984م.

81- عزت السيد أحمد: فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون، دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى 1993.

- فريدة غيوة : أسس المنهج الظواهري عند أدموند هوسرل، مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد الرابع، جوان، 1999.

82- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى ، 2004.

83- فردينان دسوسير: دروس في علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م.

84- فاضل ثامر : من سلطة النص إلى سلطة القارئ ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 48 ،49 ، 1988

85- فؤاد المرعي : محاضرات في علم الجمال , مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ,حلب 1425 هـ 2004 م

86- فاطمة الطّبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

87- صفاء عبد السلام على جعفر : هيرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الانطولوجيا المعاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، الطبعة الأولى ، 2000.

88- قارة ، نبيهة : الفلسفة والتأويل ،بيروت ،دار الطليعة للطباعة والنشر

89- ريد، هر برت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، م : مصطفى ماهر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة 1990.

90- ريد، هربرت : حاضر الفن، ترجمة : سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986.

91- ريجيس دوبريه : حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق للنشر. الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000،

92- شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ت 2007م

93- تشارلز فيرست: الدماغ و الفكر، ترجمة محمود سيد رصاص، دار المعرفة دمشق، الطبعة الأولى، 1987.

94 – غاتشف، غيورغي : الوعي والفن، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

95- القرآن الكريم

– المصادر و المراجع باللغة الأجنبية :

1- Antonio Damasio : Self Comes to Mind , 2010. Pantheon Books

2- Catherine Naugrette : l'esthétique théâtrale, Edition Nathan / HER.2000,Paris.

3- Dictionnaire de philosophie –Gérard Durozoi .André Roussel Nathan. Imprime en France par I.M.E 2003.

4-Denise Souche-Dagues : Réflexion sur l'affirmation Hégélienne concernant la « fin de l'Art », les Editions de Minuit, N° 75, 2002, Paris

5- Dupuy (Bernard), Herméneutique, in: Encyclopaedia Universalis, Corpus11, France S.A.2002. p.263.
6-Dilthey, Théories des conceptions du monde…Op.cit.116. p98.
7-Dominique château : La Philosophie de l'art (fondation et fondements).L'Harmattan 2000
8- F.E. Kaelin .Notes taward an understanding of Heidegger 's Aesthetics –in Phenomenology andExistentialism , ed . E. Lee and Maurice Manned-baum Baltimore the Johns Hapkins prerr , 1967).
9-Gadamer (H.G) Verite et Methode les grandes Ligneso une hermeneutigue philosophigue trad: Pierre Fruchon, Seuil, Paris, 1996
10-Grondin (Jean), L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993
Pépin) Jean), L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris, editions du Seuil, 1975.
11-Jean-Patrice courtois : littérature et philosophie, Europe, N°849-850, Janvier Février, 2000.
12-Jauss. Pour une hermeneutique litteraire traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988.
13- Mathieu Kessler : « l'art a plus de valeur que la vérité », Sommaire, Magazine Littéraire, N° 383, Janvier 2000.
14- M Heidegger . (The Originof the work of art) in poetry , language ard thought , translated and onintrodution by Albert Hofstodter (New York : Harper ard Row Publishers , 1475)
15- M . Heidegger,Being and Time . Translated by Joan Maauarrie and Edward Robison (New york : Harper and Row Publishers , 1962)
16-Marie-Claude Hubert : les grandes théories du théâtre, Arimand colin, paris, 1998,
17-(Pépin Jean), L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris, editions du Seuil, 1975
18-P.Grappin, La théorie du génie dans le classisme, PUF

19- Rartu (Richard) L,Homme Speculaire Trad: thieng Marchaisse, Seuil, Paris, 1990.

20-Sandra Bartkly , "Heidegger's Philosophy of Art ," in the British Journal of Aesthetics (Vol. . 1, No. 4, 1964)

21- W.Dilthey, Introduction à l'étude des sciences humaines. Op.cit

فاضل سوداني،التباسات التأملات الشادرة في ظاهرية الصورة الشعرية، من الموقع الالكتروني:

http://www.kikah.com/indexarabic.asp?fname=kikaharabic

فهرس المحتويات

ملخص

تحاولنا هذه الدراسة الموسومة ب الهرمنيوطيقا و الوعي الفني في الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر توضيح المستوى و الموقع الذي احتلته الهرمنيوطيقا في الفكر الفلسفي المعاصر، كموضوع ملح لمواجهة إشكاليات المعاني، والغايات، وتعقد الحياة عموما؛ والتي أخذت بالتوسع حتى باتت تشتمل على مجمل ظواهر التاريخ ممكنة الفهم والمعقولية، لتحقق بذلك شموليتها وعالميتها، و من المجالات التي شملتها هذه الأخيرة الفن المعاصر،فكانت محاولتنا هذه لأجل تبيان المكانة التي يحتلها الفن في الهرمنيوطيقا اليوم، والكيفية التي تساعدنا فيها على فهم الفن، خصوصاً وأن الفن يشكل موضوعاً خصباً لها، بوصفه يمثل جانباً هاماً من جوانب النشاط التأويلي، ويمثل كذلك نموذجاً، يتحقق من خلاله مفهوم التواصل التاريخي، الذي يجعل التراث مألوفاً وحاضراً في عالمنا.

الكلمات المفتاحية :

الهرمنيوطيقا؛ التأويل؛ الفن؛ الوعي؛ الوعي الفني؛ الخطاب؛ جادامير؛ الخطاب الغربي؛ الهرمنيوطيقا الفلسفية؛ الفهم؛ الجمال.

نوقشت يوم 20 أكتوبر 2013